



A. circ. 70 u (1

<36636726630014

<36636726630014

Bayer. Staatsbibliothek



GESCHICHTE
DER
BAUKUNST UND BILDHAUEREI
VENEDIGS.

GESCHICHTE
DER
BAUKUNST UND BILDHAUEREI
DES MITTELALTERS IN VENEDIG

VON
O S C A R M O T H E S,
ARCHITECT.

MIT 64 HOLZSCHNITTEN UND 6 RADIRUNGEN.

LEIPZIG.
FRIEDRICH VOIGT.

1859.

GESCHICHTE
DER
BAUKUNST UND BILDHAUEREI
V E N E D I G S

VON
OSCAR MOTHEs,
ARCHITECT.

ERSTER BAND
ALTCHRISTLICHE KUNST UND MITTELALTER.

MIT 64 HOLZSCHNITTEN UND 6 RADIRUNGEN.

LEIPZIG.
FRIEDRICH VOIGT.

1859.

Wot 65/75

A. civ. 70 ^u
/ 1

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Druck von C. E. Elbert in Leipzig.

153 5

SEINER MAJESTÄT

D E M K Ö N I G

J O H A N N

VON SACHSEN

MEINEM GNÄDIGSTEN KÖNIGE

UND HERRN.

THE NEW YORK

LIBRARY OF THE

NEW YORK

LIBRARY

OF THE

NEW YORK

LIBRARY

Als ich im Herbste 1850 durch körperliches Leiden mich genöthigt sah, aus den Reihen der sächsischen Armee auszutreten und das durch das Vertrauen meines Monarchen mir gewordene Officierspatent wieder in die Hände Höchstdesselben zurückzustellen, war es nur eine Hoffnung, die mich auf der sofort angetretenen Reise nach Italien begleitete: die Hoffnung, dass es mir gelingen möge, auch auf dem früheren, von mir wieder betretenen Berufswege zu zeigen, wie sehr ich wünsche, meinem Vaterland zu nützen, und wie treu ich gleich meinen Vorfahren dem Haus Wettin ergeben sei, eine Hoffnung, in der ich bestärkt ward, als mir bei meiner Rückkehr im November 1852 das Glück beschieden war, die Ergebnisse dieser Reise zum Theil Eurer Majestät vorzulegen.

Wenn ich nun auch mit Beschämung immer von Neuem mir gestehen muss, dass meine Kräfte zu solch erhabner Aufgabe sehr schwach sind, so hat es mich doch mit freudigem Stolze erfüllt, dass mein hoher Herr und Gebieter, mein innigst geliebter König mir zu gestatten geruhete, dieses Buch als geringen Beweis meiner Huldigung an den Stufen seines Thrones niederzulegen, eines Thrones, den die Genien der Kunst und Wissenschaft, des Gewerbfleisses und Friedens segnend umschweben.

Oscar Mothes.

Vorwort.

Venetia — cui nescio an terrarum
orbis parem habeat.

Petrarca.

Ein längerer Aufenthalt in der Königin des adriatischen Meeres hatte mich mit lebhafter Bewunderung für ihre Bauten erfüllt und mir Gelegenheit gegeben, diese Bauten näher kennen zu lernen, auch mannichfache historische Nachrichten über deren Entstehung etc. zu sammeln.

Dabei wurde es mir klar, dass die Kunstgeschichte Venedigs von einer Bedeutsamkeit und von einem Werthe sei, welcher bis jetzt noch durchaus nicht hinreichend gewürdigt worden, weil Alles bis jetzt darüber Erschienene, selbst die sehr werthvollen Werke von *Cicognara* und *Selvatico*, den deutschen Anforderungen in Bezug auf Vollständigkeit und systematische Klarheit gegenüber doch noch Manches zu wünschen übrig lassen. Diese Ueberzeugung nun, vereint mit dem von mir selbst oft gefühlten Mangel an directen Vorbildern für mittelalterliche Wohnhaus- und Palastarchitectur, die jedenfalls eine von den Hauptursachen ist, dass die Architecten so oft in den Fall kamen, kirchliche Formen auf

die Profanarchitectur überzutragen, machte in mir den Gedanken rege, auch mein Scherflein niederzulegen auf dem Altar kunsthistorischer Forschungen und so entstand dieses Werk. Möge der freundliche Leser es gütig aufnehmen als Erzeugniss der wenigen Mussestunden, welche eine lebhaft bauliche Thätigkeit mir liess, möge auch mein **König** und **Herr** die Widmung desselben ebenso gnädig aufnehmen, als Höchstderselbe im Jahr 1847 die Widmung des damals erschienenen Werks *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia* von dem Herrn *P. Selvatico* entgegen genommen; mag es auch unbescheiden erscheinen, dass ich durch solchen Vortritt mich nicht habe abschrecken lassen, nicht nur über dasselbe Thema zu schreiben, sondern sogar an den Stufen desselben Throns mein Buch niederzulegen, wo jenes eine Stätte gefunden, mag auch der Verfasser jenes Buchs des schätzbaren Materials sehr viel und in höchst eleganter Rede vereinigt haben, dess bin ich mir bewusst, in redlichem Eifer nach gründlicher Forschung, vor Allem aber in der innigen Verehrung für meinen hochverehrten, geliebten Monarchen hat es mir Keiner zuvorgethan.

Leipzig, December 1858.

Der Verfasser.

Radirungen.

	Seite
Tafel I. Palast Theodorichs zu Ravenna	14
„ II. Dom zu Murano	52
„ III. Brunnenöffnungen	142
„ IV. Campanile St. Steffano	183
„ V. Palast Sanudo-Vanaxel	210
„ VI. Venet.-gothische Details	296

GESCHICHTE
DER
BAUKUNST UND BILDHAUEREI
VENEDIGS.



Fig. 1.

EINLEITUNG.

Geographische Uebersicht der Localitäten.

In der Kunstgeschichte finden wir häufig die Erscheinung, dass erobernde Völker den Kunstzustand ihrer Besiegten sich zu eigen machten und entweder ihrem Charakter gemäss umwandelten, oder sich selbst darnach modelten und so den Fortgang seiner Entwicklung nicht störten.

Aber dass einige Flüchtlinge, auf eine Sandbank geworfen, dasselbst nicht nur ohne eigentlichen Grund und Boden einen Staat bilden, sondern dass sich an einem Gestade, wo weder Vegetation, noch trinkbares Wasser, noch Material und Raum zum Bauen vorhanden ist, eine eigenthümliche Kunstgeschichte gestaltet, indem jeder Stil, jede Bauweise, die sich in dem Laufe der Zeiten in den Reichen entwickelt, mit denen dieser Inselstaat in Berührung kommt, hier eine besondere Richtung, einen ganz eigenthümlichen Charakter annimmt, so dass diese Richtung, namentlich im Mittelalter, als ganz besondrer Stil sich isolirt; diess ist ohne Zweifel eine merkwürdige, ziemlich einzeln dastehende Erscheinung, welche unser Interesse weckt, zu erforschen, wie es so hat kommen können, welche Elemente es waren, aus denen sich die gewaltige Kraft und Originalität entwickelte, mit der die venetianische Kunst alles Brauchbare aus andern Kunstrichtungen an sich zog, alles

Fremdartige abstiess und so die schönsten Blüthen vom Stamme des jedesmaligen Zeitstils abpflückte und in den Kranz ihrer Kunstdenkmale einflocht.

Da nun die Bildnerei, mehr aber noch die Baukunst unter allen Künsten am meisten darauf ausgeht, die Materie als solche zu beleben und deshalb am wenigsten ihre Abhängigkeit vom Raum verleugnen kann, so ist bei Gestaltung des Architectursystems stets die Beschaffenheit des Schauplatzes ihrer Thätigkeit und des zu Gebote stehenden Materials ein sehr wichtiges, vielwirkendes Element. Wollen wir also logisch verfahren bei Betrachtung der historischen Entwicklung der venetianischen Baukunst und Bildnerei, so dürfen wir nicht verschmähen, vor allem einen Blick auf die Localitäten zu werfen, in welchen diese Entwicklung vor sich gehen soll.

Die Gebirge der Alpen und des Apennin, welche das nördliche Italien umgeben, bilden gewissermassen ein Amphitheater. Alle Gewässer dieser beiden Gebirgsketten haben einen gemeinsamen Ausströmungspunkt. Der *Isonzo*, die *Livenza* und der *Tagliamento*, die von den julischen Alpen herabkommen, die *Piave*, der *Murone*, die *Brenta*, die *Adice* (Etsch), die von den Schneegebirgen Tirols genährt werden, der *Po*, den viele Gewässer der Alpen und des Apennins anschwellen, sie alle strömen nach dem westlichen Winkel des adriatischen Meeres und führen Erdtheile mit sich, die sie mit sich fortgerissen und zu deren Niederschlagung sie auf ihrem stürmischen Laufe nicht Zeit gefunden haben.

Indem sie nun ins Meer sich ergiessen, wird ihre rasche Bewegung matter, die Erdtheile, die sie in Masse mit sich führen, sinken zu Boden, ihre Gewässer verlieren an Tiefe und ihre Strömung, minder rasch, theilt sich nun in eine Menge von Armen, die zur Bildung der Deltas und Moräste, die man auf diesem Striche bemerkt, beitragen und endlich das Meer gewinnen, indem sie den letzten, das ganze Becken gegen das Meer hin begrenzenden Landstreifen, das *Lido*, durchbrechen.

Dieses *Lido* — eine Kette von schmalen und langgestreckten Inseln, ganz ähnlich der Inselreihe, die den Zuydersee in Holland gegen das Meer abschliesst — schirmt das dahinterliegende niedere Land vor den Wogen der Adria zum grossen Theile durch Sanddünen, an verschiedenen Punkten jedoch durch künstliche Arbeiten, deren wichtigsten die berühmten „*Murazzi*“ an der Insel *Palestrina* sind.

Die acht Unterbrechungen dieses Lido, die eigentlichen Flussmündungen werden „*porti*“ genannt; nur fünf gehören indessen eigentlich der Lagune von Venedig an. Die ansehnlichsten der Theile dieses Lido sind die Inseln: *S. Erasmo*, *Malamocco*, *Palestrina*, *Brondolo*.

Die Lagune¹⁾ ist also von dem Lido und dem Festland in der Strecke von *Brondolo* an der Mündung der *Brenta* bis *Jesulo* an dem *Silo* und der *Piave* eingefasst, dehnt sich vom 45° 10' bis 45° 3' nördlicher Breite und 29° 47' bis 30° 20' östlicher Länge von *Ferro* aus und enthält bei einer Länge von 32 Meilen (60 auf den Grad) und Breite von 4—8 Meilen einen Flächeninhalt von 172 □ Meilen.

Die Lagune nun zerfällt nach den Graden der Ueberfluthung, denen sie unterworfen ist, in drei scharf zu unterscheidende Klassen:

1) „*barene*“, die zu höchst gelegenen Theile, sind nur von sehr starken Aequinoctialfluthen überschwemmt. Ihr schlammiger Thonboden ist dicht von Seepflanzen und Gräsern bedeckt.

2) „*velme*“, sind nur bei der Ebbe sichtbar und mögen sie nun schlammig, thonig oder sandig sein, sämmtlich von aller Vegetation entblösst.

3) „*fondi*.“ Ihnen fehlt nie das Wasser, ihr Bett aber ist mit Meergrass bewachsen, welches oft bis an die Oberfläche emporsteigt und dann auch in den „*fondi*“ den Verkehr der Barken erschwert. Zu ihnen gehören nämlich auch die diesem Verkehr dienenden Kanäle.

Indem nun das Meer in der Fluthzeit in diese Kanäle steigt und sich dem Festlande zuschiebt, trifft es auf die Flüsse, welche, dadurch in ihrem raschen Laufe aufgehalten, die Schlammtheile fallen lassen und dann bei Eintritt der Ebbe, mit den Salzfluthen vereint, den „*porti*“ sich zu stürzen.

Durch alle diese Bewegungen würden die Richtungen der Kanäle mannichfachen Veränderungen ausgesetzt sein, wenn nicht die immerwährenden Bemühungen der Venetianer sie offen zu erhalten gewusst hätten. Um aber alle Gefahr, die aus der geringen Tiefe der *barene* und *velme* für die Schiffer entstehen könne, fern zu halten, haben sie zu den Seiten der *fondi* hie und da Pfähle eingerammt und dadurch

¹⁾ Das Wort „*laguna*“, eigentlich *lacuna*, auch *lagone* heisst: ein grosser seichter See, ein Sumpf, eine Untiefe.

einen Faden der Ariadne den durch das Labyrinth dieser Maremmen irrenden Barken dargeboten.¹⁾

Am Rande dieser Lagune nun, im *Forum Julii*, dem heutigen *Friuli*, *Friaul*, wohnten die Veneter, nach Einigen Nachkommen von eingewanderten Sarmaten vom baltischen Meer, nach Anderen Eindringlinge aus *Veneditia*, im armoricanischen Gallien, in der Gegend von *Vannes* und *Brest*. Noch Andre, deren Meinung beizupflichten, wir bei Betrachtung des venetianischen Volkscharakters uns gedrungen sehen und welche sich übrigens auch auf die Angaben des *Homer*, *Sophokles*, *Virgil*, *Zenodot*, *Scymnus*, *Scylax*, *Trojus Pompejus*, *Arrian*, *Plinius* und *Titus Livius* stützen, nehmen an, dass sie von den Henetern abstammen, einem asiatischen Stamme Paphlagoniens, der nach Trojas Zerstörung sich unter Antenor hier niederliess.

Sie gründeten Padua, breiteten sich weiter aus und erkannten endlich die Adda, den Po, den Gardasee, das Meer, die Euganeischen und die Rhätischen Gebirge als Grenzen ihres Gebietes an.

Die hauptsächlichsten auf diesem Gebiete liegenden Städte waren im eigentlichen *Venetia*:

Patavium, jetzt Padua, die Vaterstadt des Titus Livius.

Atria, *Adria*, jetzt Adri, von den Tusken gegründet, von dessen noblem Hafen Plinius spricht.

Ateste, jetzt Este.

Vicentia, jetzt Vicenza.

Altinum am Silo, nach Strabo in den Sümpfen gelegen und auf Pfählen aufgebaut.

Opitergium, jetzt Oderzo oder Uderzo, von den Quaden und Markomannen verwüstet.

Tarvisium, jetzt Treviso.

Concordia, jetzt noch ebenso benannt.

Im cärnthischen Theile:

Aquileia am Natiso, jetzt Aglar, der Schlüssel und Vorkämpfer Italiens genannt, am weitesten hinausgeschobene Grenzveste und daher

¹⁾ Die Pfähle theilt man ein, wie folgt. a) „mee, mede, [metae], die Pfähle an den Kreuzwegen, d. h. wo zwei Kanäle sich treffen. b) *paline*, Pfählchen an den Grenzlinien der *fondi* und *velme*. c) *gruppi*, Bündel zum Anbinden der Barken. d) *pennelli*, „Pinsel“, ganz dünne Pfähle an den Grenzen der *velme* und *barene* und e) *fari*, Leuchttürme, Pfähle mit Laternen (siehe die Vignette.)

immerwährend Gefahren ausgesetzt und als Zankapfel dienend; unter den spätern Kaisern Roms wurde es Hauptstadt des venetischen Gebietes. Es ist die Vaterstadt des Rufinus. Hier wurden 381, 558, 698 und 1184 Concile abgehalten und bis 1750 war es der Sitz eines Patriarchen.

Forum Julii, jetzt Cividat di Friuli, auch Cividale, amphitheatralisch von Bergen umgeben.

Julium Carnicium, jetzt Zuglio, besteht nur in einigen Ruinen am Tilavemptus, (Tagliamento) drei Miglien stromaufwärts von Tolentin.

Vedinum, jetzt Udine oder Weiden.

Noreja in den norischen Alpen.

Tergeste, jetzt Triest, gehörte zwar damals noch den Histriern, wurde aber später als römische Colonie den carnischen Provinzen einverleibt.

Lange Zeit hindurch behaupteten die Veneter ihre Unabhängigkeit. Endlich aber, zwischen Gallier und Römer gestellt, standen sie letzteren gegen erstere bei und wurden bald aus Bundesgenossen Unterthanen Roms, lieferten auch als solche Truppen zum Kampf gegen Hannibal.

Beim Untergange Roms, beim Eindringen der Barbaren bildete sich endlich durch die Flüchtlinge *Venetia maritima* und bald heranwachsend, entledigte sich der junge Staat nach und nach aller Abhängigkeit und bald spricht die Geschichte nicht mehr von *Venetern* als Vasallen Roms oder Seetribunen der Gothen, sondern nur von *Venetianern*, als Herren der Meere.

Diese Zeit ist es, von welcher *Salvatico*, einer der neusten venetianischen Kunstschriftsteller sagt:

„Die Zeit, in welcher eine Nation ihren Handel am thätigsten, ihre Industrie am ausgebreitetsten zeigt, war immer und wird sein der Scheitelpunkt ihrer moralischen Grösse.“

„Und Venedig liefert hiervon im Mittelalter einen unwiderlegbaren Beweis. Damals war es, als diese kecke Pilgerin der Meere anfang zu bauen nach der Manier der verschiedenen Länder des Orients, nach dem sie unaufhörlich ihre muthigen Segel richtete. Damals war es, als sie den Prunk der Bizantiner mit der arabischen Phantasie vereinigend und diese im Lauf der Jahrhunderte durchdringend mit der correcten Eleganz der römischen Antike, Gebäudemassen zu errichten wusste, originell, wie der Ort, wo sie ruht, lieblich, fröhlich und lebenswürdig,

wie der Rythmus ihrer Sprache, würzig und ruhig stolz, wie die Gewässer ihrer Lagune.“

Im Mittelalter war Venedig am mächtigsten, im Mittelalter auch und den zunächst liegenden Jahrhunderten stand seine Kunst am höchsten. Unter allen Künsten aber sind namentlich im Mittelalter Architectur und Bildhauerei so eng verbunden, so immer durch dieselben Meister an denselben Werken vertreten, dass sie gesondert zu betrachten, kaum thunlich, noch weniger räthlich sein dürfte, während die Malerei, obgleich anfangs als Stiftmalerei eng verbunden mit der Architectur, sich doch bald lossagt und selbständig, besonders als Tafelmalerei dasteht.

Daher betrachten wir auch hier Geschichte der Architectur und Bildhauerei Venedigs vereint.



Fig. 2.

ERSTER ABSCHNITT.

Jahr 312—864 n. Chr. Geb.

Altchristliche Kunst auf dem venetianischen Gebiete.

Einfluss Roms. Basilikenbau. Grabkirchen und Baptisterien. Anfänge des Bogenbaues. Gothenbaue. Erste Ansiedelungen auf den venetianischen Inseln. Constituirung des Staats. Gründung von Torcello, Kirchen und Klöster. Dom von Torcello. Wohnhäuser. Denkmale von Cividale.

Demjenigen, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, über die Geschichte der Baukunst und Bilderei Venedigs zu schreiben, bietet jenes Zeitalter fast gar keinen Stoff, jenes riesige Zeitalter der Römerherrschaft, in welchem Bildhauerei und Architectur mit beredtem Munde zu der Menge sprachen, dieselbe zu erhöhtem Glanze und Prachtliebe auffordernd.

Damals waren die Inseln, welche jetzt Venedig bilden, Morastflecken und ungesunde Alche, zwischen denen der arme Fischer in seinem elenden Kahne umherstreifte und so, weit entfernt von den blutigen Triumphen römischer Legionen, in Ruhe und Frieden sein elendes Leben fristete.

Umgeben aber waren diese Sümpfe und Salzlachen, die Lagunen, von den in der Einleitung zum Theil aufgezählten blühenden Handelsstädten, welche, als römische Colonien, natürlich auch römische Cultur zeigten, obgleich sie wohl nimmer in ihren Gebäuden den Glanz der Ausstattung, die Grossartigkeit der Verhältnisse erreichen konnten, welche noch jetzt, obgleich verstümmelt und entstellt, die

Römische
Colonien,
ihre
Architectur.

Trümmer der alten Weltstadt uns zeigen. Wenn man sich einen Begriff machen will von der Disposition, Formgebung etc. der Gebäude solcher nördlich gelegenen römischen Provinzialstädte, so dürfte man dafür vielleicht den besten Massstab in den Trümmern solcher Städte, wie *Arles*, *Brescia* und *Sagunt* finden, denn wohl höchstens *Aquileja* dürfte sich mit *Nîmes* oder *Taragona* haben messen können.

Die Dispositionen der Gebäude sind fast genau dieselben, wie in Rom, die Dimensionen natürlich mannichfach gemodelt durch die Einwohnerzahl und Grösse der Orte, die Marmorverkleidungen und Blattverzierungen langer laufender Architecturtheile sind entweder nicht vorhanden oder nicht mit feinem Gefühl angebracht, so dass der Eindruck, den solche Baue hervorbringen, der einer grossen Härte und Schroffheit ist, oder einer bauerlichen Ueberladung bei mangelnder Grossartigkeit und Eleganz der Hauptformen, oder einer pedantischen Befolgung vitruvianischer Schönheitszwangsregeln, selten aber zeigt sich ein freier künstlerischer Schwung und die aus demselben hervorgehende zarte Harmonie der architectonischen Formen unter sich und mit den decorativen Theilen.

Mit den benachbarten Theilen Oberitaliens waren natürlich auch obenbenannte Städte den traurigen Folgen des immerwährenden Grenzkrieges zwischen den nordischen Stämmen und den immer schwächer werdenden römischen Kaisern ausgesetzt. Nach jedem Einfall, jeder theilweisen Zerstörung wurden nun wohl die öffentlichen Gebäude nothdürftig wieder hergestellt, aber in welcher Art und Weise diess geschehen mochte, das sehen wir am besten durch Betrachtung ähnlicher Erzeugnisse in der gewaltigen Weltstadt selbst, z. B. an dem ursprünglich durch Domitian gebauten, durch Vespasian wiederhergestellten, oder vielmehr traurig zusammengestoppelten Tempel des Vespasian, dessen eine Façade uns noch ziemlich vollständig erhalten ist am Fusse des Capitols zu Rom. (Es ist der jonische Tempel, der von Vielen fälschlich Concordientempel genannt wird.)

Kampf heidnischer und christlicher Kunst,

Bei solchem Zustande war es wohl schwerlich ein Verlust für die Kunst zu nennen, dass durch die Erhebung des Christenthums der schon halbtodte Organismus des heidnischen Göttersystems mit seinen Allegorien und Symbolen, mit seinen typisch gewordenen Darstellungen und dadurch herausgebildeten trocknen Kunstschematismus zu Grabe getragen wurde. Jetzt traten an die Stelle der heidnischen Bildner, die allerdings mit grosser technischer Tüchtigkeit, aber längst schon ohne Gefühl und Nachdenken dem alten Typus gefolgt waren und handwerksmässig nach den alten Regeln weiter gearbeitet hatten, ohne sich der Gründe dieser Regeln bewusst zu sein, Werkleute, die auf den gewal-

tigen, vom Werkmeister selbst gesetzten Eckstein den einfachen, aber festen Bau der christlichen Kirche gründeten.

Noch sehr viel und lange zwar hatten diese Werkleute zu kämpfen mit dem Einfluss der Gewohnheit, welche die alten überlebten Formen beibehalten und ohne deren Ursprung aus einer längst abgethanen Anschauungs- und Constructionsweise sich zu vergegenwärtigen, immer wieder anwenden wollte. Aber dennoch ist gerade diese Periode des Kampfes zwischen Form und Wesen, zwischen der Anbetung im Bild und der Anbetung im Geist und in der Wahrheit, diese Periode des Kampfes zwischen sterbender heidnischer Kunstfertigkeit und auflebendem christlichen Kunstgefühl, die man gemeiniglich als Periode tiefen Verfalls schmählt, grade sie ist bezeichnet durch eine rasche und kühne, aber tief im Wesen der Sache begründete und daher auch bald allgemein werdende Umwälzung in der Disposition derjenigen Klasse von Gebäuden, die stets den ersten massgebenden Rang einnehmen werden unter allen Erzeugnissen der Baukunst, in der Disposition der Gotteshäuser.

Die Tempel der Alten waren nicht Versammlungshäuser der Gemeinden, sondern Häuser der Götter, ohne deren Bild der Tempel ein werthloses Gehäuse blieb. Der eigentlichen Wohnstätte des Gottes selbst, der „*Cella*“, schloss sich das gemeiniglich nach der einen Seite hin ganz offene Vorgemach (*πρόστυλος*) und das Hinterhaus (*ὀπισθόδομος*) für die Schätze des Tempels an; über alles spannte sich das Dach, von Säulen gestützt. Diese Säulenhallen nun gaben dem Tempel, der an sich ein von der Aussenwelt sonderndes, abgeschlossnes Ganze bildete, den Charakter des Offnen und Gastlichen, wurden aber noch durch mächtige Stufen der gewöhnlichen niedern Fläche des irdischen Verkehrs entrückt.

Die neue Religion aber lehrte, der Mensch sei nicht ein Fremdling im Hause Gottes, der da müsste draussen stehen bleiben in der Säulenhalle und nicht eintreten dürfe in die Zelle, er sei vielmehr der Sohn Gottes, der in das Haus seines Vaters geladen und dort vor seinen Richterstuhl gefordert werde, um mit ihm abzurechnen über die empfangenen Pfunde und Vergebung zu erhalten für seine Sünden, um des unschuldigen Todes Christi willen. Als Bild dieser Versöhnung nun gilt die Spendung des unblutigen Opfers, des heiligen Nachtmahls, das Christus selbst eingesetzt hat. Zum Andenken an die Versiegelung des neuen Bundes durch den Tod Christi wird dies Liebesmahl, so wie die Aufnahme in den Bund, die Taufe, über den Gräbern frommer Christen oder der Märtyrer gefeiert. („Was lassen sie sich taufen über den Todten.“ 1. Cor. 15, 29.)

Alles dies geschah während der grausamen Verfolgungen, denen

die Christen die ersten Jahrhunderte hindurch ausgesetzt waren, im Verborgenen, theils in den Häusern der Christen, theils in den Katakomben. Solche Zeiten der Verfolgung sind natürlich durchaus nicht geeignet zu Gestaltung einer Kunst.

Denkmale
dieser Zeit.

Auch sind uns aus dieser Zeit nur sehr wenig Kunstwerke im Bereiche des venetianischen Gebietes geblieben. Die wichtigsten dürften zwei zu Aquileja im Jahre 1817 gefundene, jetzt im Antikenkabinet zu Wien befindliche Grabdenkmäler sein. Das eine derselben ist $11\frac{1}{4}$ Zoll hoch, 1 Fuss 11 Zoll breit und enthält ausser einer stehenden, händeerhebenden Figur zwischen zwei Tauben eine Inschrift, welche mit der heidnischen Eingangsformel *D. M.* beginnt und dem Knaben Constantius, dem Unschuldigen, Holdesten, Wohlverdienten gewidmet ist. Das andere ist 1 Fuss 1 Zoll hoch und 1 Fuss 4 Zoll breit. Die Inschrift beginnt mit der christlichen Eingangsformel *B. M.* und drückt für den wohlverdienten *Vegetianus*, welcher 81 Jahre verlebte, den Wunsch aus: „Er ruhe in Frieden und sei aufgenommen.“ Dieses Denkmal enthält ausserdem noch das Christuszeichen, (siehe die Vignette) zwischen zwei Tauben auf Zweigen und darunter eine Figur mit gebognen und emporgehobenen Armen. Die Arbeit ist sehr roh und dies deutet darauf hin, dass die in Rede stehenden Grabschriften aus jener Zeit der Verfolgung stammen, wo die Christen es nicht wagen durften, durch bessere Künstler, die ja grösstentheils Heiden waren, solche Sachen arbeiten zu lassen. Dasselbe lässt sich auch aus der heidnischen Eingangsformel des einen schliessen, die aus Furcht trotz des danebenstehenden christlichen Symbols angewendet wurde.

Befreiung
des Christen-
thums 312.

Als aber 312 n. Chr. Constantin der Grosse die neue Religion in Schutz nahm, da stieg das Christenthum hervor aus seinen dunkeln Zufluchtsstätten, aus den Katakomben und gestaltete bald die Hallen, worein es nunmehr seine Anhänger zur Anbetung des Höchsten berief, nach seiner Eigenthümlichkeit, seiner Wesenheit und dem daraus hervorgehenden Bedürfniss, also natürlich wesentlich verschieden von dem für den christlichen Gottesdienst gänzlich unbrauchbaren heidnischen Tempel.

Entstehung
der Basili-
ken.

So sehr auch Manche es des Christenthums unwürdig finden mögen, zu behaupten, dass die alten Christen heidnische Handels- und Gerichtshallen, antike Basiliken zu Kirchen benutzt, ja sogar ihre Kirchen darnach gebaut und benannt hätten, und so sehr es auch noch dieser Behauptung an strikten Beweisen fehlt, so ist doch einerseits die That- sache der auffallenden Aehnlichkeit in der Disposition und der Namensgleichheit nicht wegzuleugnen. Andererseits aber ist doch gewiss kein Vorwurf darin zu finden, wenn eine Gemeinde, die gewöhnt ist, ihrem Gott vereinigt zu nahen, in sein Haus zu treten, vor seinem Richter-

stuhl sich darzustellen und von seinem Tisch zu essen, Gebäude benutzt, oder wenigstens eine Gebäudeform adoptirt, die zu ähnlichen, freilich mehr weltlichen Zwecken geschaffen ist, besonders wenn diese Form fähig gefunden wird, theils durch Veredelung der Verhältnisse, durch Symbolisirung, theils durch Hinzufügung ganz neuer Elemente, z. B. der absondernden heiligenden Vorhalle mit dem Reinigungsbrunnen, des Altars mit dem Tabernakelüberbau etc. aus dem Bereich des Weltlichen in das des Heiligen gezogen zu werden, wenn aus der *Στοὰ βασιλική* eine *Στοὰ κυριακή*, aus der Königshalle eine Halle des Herrn, aus der Handelsbasilike eine Kirche herausgebildet werden kann.

In analoger Weise, wie für die Pfarr- und Abendmahlskirchen die Form der Basiliken, wurde für die Grabkirchen der Märtyrer, die Martyrien und für die Stätten, wo man über die Todten taufte, die Baptisterien, in der Hauptsache die centrale Form der Mausoleen adoptirt, aber freilich nicht mehr bloß als schöne Hülle eines Sarkophags, nicht mehr bloß von aussen herein, sondern als Stätte für eine heilige Handlung von innen herausgebildet.

Grabkirchen
und Baptis-
terien.

So war denn eine neue Idee in die Kunst eingedrungen, eine neue Bahn den Künstlern eröffnet, darauf sie sich nahen konnten dem Ideale, aber obgleich sie wohl die Strasse vor sich liegen sahen und, wie aus der durchgebildeten Symbolik der damaligen Zeit, aus den oft sehr genialen Ideen, die ihren Gemälden und Reliefs zu Grunde liegen, hervorgeht, mit regem Eifer darnach strebten, auf dieser Strasse vorwärts zu schreiten, so fehlten ihnen doch Technik und Wissenschaftlichkeit. Diese beiden, dem bildenden Künstler unerlässlichen Dinge, die bei dem Sturz der sie tragenden heidnischen Hierarchie mit zu Grunde gegangen waren, konnten bei dem schnellen Wechsel der weströmischen Kaiser, bei dem immerwährenden Eindringen fremder Stämme unter rohen Eroberern (400 Alarich, 405 Rhadagaïs, 408 abermals Alarich etc.) ebenso wenig wieder erworben werden, als nationale Individualität, welche durch die lange Handhabung des römischen Verwaltungssystems in dem riesigen Gebiete des Römerreichs fast ganz verwischt worden war, sogleich wieder aufleben konnte, daher sich auch erst später die Elementarformen der orientalischen und occidentalen Weise als solche trennen.

Als Beispiel für diese Unklarheit, für diese unvollbrachte Sondierung so heterogener Elemente ist das Baptisterium der Kathedrale von Ravenna¹⁾ *S. Giovanni in Fonte* vom Jahre 425 von besondrer Wichtig-

Baptisterium
in Ravenna,
425.

¹⁾ Manchen unsrer Leser mag es befremden, Ravenna, eine ausserhalb des venetianischen Gebiets liegende Stadt, hier erwähnt zu finden. Ravenna liegt aber der alten *Venetia* so nahe und hat so lange unter Römern, Gothen und Bizanti-

keit, weil sein Inneres trotz der fast schon rein bizantinischen Anordnung doch noch streng antike Details zeigt. Die runde Kuppel ruht auf achteckigem Unterbau, dessen Wände aber blos mit Blendarcaden in zwei Geschossen verziert sind, ohne also einen Umgang zu haben. Die untere Bogenblende ist glatt, die obere aber durch drei kleinere Bogen, auf zwei Zwischensäulen ruhend, eingetheilt, ein neues, rein mittelalterliches Element. Alle architectonischen Details sind spätrömischer Form; ebenso zeigen die Mosaikgemälde (Stiftbilder) noch völlig antike decorative Anordnung und Behandlung.

Basiliken
in Ravenna
417.
425—430.

Anfänge des
Bogenbaues.

Mausoleum
d. Galla Placidia 425.

Die fast gleichzeitigen Basiliken derselben Stadt, *S. Agata* (417?), *S. Giovanni Evangelisto* (nach 425), *San Francesco* (von 425—430) folgen ganz dem römischen Typus, ebenso wie die schon im vierten Jahrhundert errichtete fünfschiffige Cathedrale. — Hingegen das 425 gebaute Mausoleum der *Galla Placidia*, jetzt *S. Nazario e Celso* zeigt schon die griechische Kreuzform im Grundriss. Die Kreuzflügel sind mit Tonnengewölben, der Mittelraum mit erhöhter Kuppel überwölbt; die Aussenseite trägt rundbogige Blenden und Gesimse auf Consolen, ersteres ein mittelalterliches, letzteres ein antikes Motiv. Die Marmortäfelung am untern Theil der Wände deutet ebenfalls auf orientalischen Einfluss. Die Mosaiks zeigen eine reiche und sehr geschmackvolle Ausbildung des Ornaments, dessen Zeichnung auch noch ganz im antiken Sinne ist; ihre Farbengebung aber hat eine merkwürdige Aehnlichkeit mit der des Mosaiks in der Halle des Gebets in der Moschee von Cordova. Dabei enthalten sie schon einzelne christliche Embleme und Gestalten, welche auch an den in diesem Mausoleum stehenden Sarkophagen wiederkehren, z. B. das Lamm mit den 4 Strömen, die Vögel etc.

A. Sarkophag der Galla Placidia. B. Sarkoph. des Honorius, Bruders der Galla Placid. C. Sarkoph. Constantius, Gemahls derselben. D. u. E. S. der Erzieher Valentinians und Honoria.

In dieser unseligen Zeit immerwährender Zerwürfnisse in der kaiserlichen Familie und dadurch erzeugten unaufhörlichen Bürgerkrieges und Stockens von Kunst und Gewerbe nun war es, wo, nach Contareno zuerst um 421, nach *Petavius*, *Mezeray*

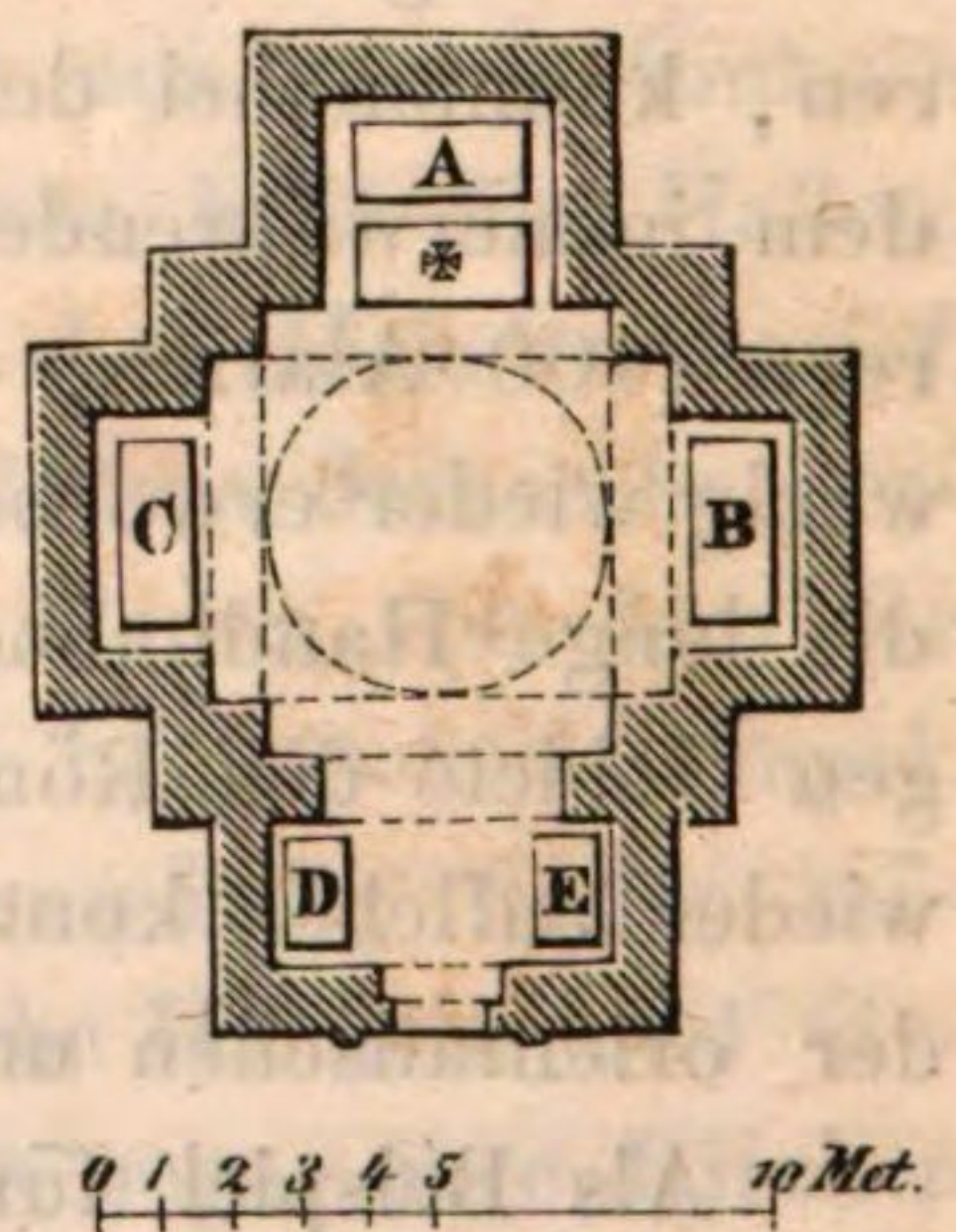


Fig. 3.

nen, ja selbst unter den Longobarden im Anfang dessen Schicksale getheilt, dass wohl auch auf gleiche Kunstrichtungen zu schliessen sein dürfte. Da nun die Longobarden alle alten venetischen Städte gänzlich zerstört hatten, so glauben wir es gerechtfertigt, wenn wir die ravennatischen Bauten statt der zerstörten venetischen eintreten liessen.

und *Muenster* um 453¹⁾ aus allen die Lagunen umgebenden Orten, namentlich aus *Patavium* und *Aquileja*, welches von Attila 452 in Asche gelegt worden war, als dieser von den julischen Alpen herab sich stürzte, die unglücklichen Bewohner vor den rohen Horden der Hunnen auf die Sümpfe flüchteten und dort sich elende Fischerhütten bauten.

453. Gründung Rialtos.

Nach Daru soll schon 421 ein Brand einige zwanzig Häuser verzehrt und Veranlassung zu einem Gelübde gegeben haben, in Folge dessen auf Kosten eines gewissen *Entinopo* von *Candia*, Schiffbauer, dessen Haus das einzige verschonte war, eine Kirche dem heiligen Jacobus zu Ehren erbaut wurde, wahrscheinlich eben da, wo jetzt *S. Giacometto di Rialto* steht. Nach *Gallicioli (Memorie Venete)* soll dies erst 520 geschehen sein. Dem sei nun wie ihm wolle, jedenfalls ist von diesem Bau allerhöchstens die Disposition des Grundrisses in dieser Kirche erhalten, deren jetzige Gestalt uns verbietet, sie unter die Bauwerke der in Rede stehenden Periode zu rechnen. Im Camaldulenserklöster *S. Michele* bei Venedig bewahrt man einen Senatsbefehl des Senats von *Patavium*, worin angeordnet wird, dass man „*in ripa alta*“, auf dem hohen Ufer, dem heutigen *Rialto*, eine Stadt bauen solle, um die Bewohner der in den Sümpfen rings umher liegenden Inseln zu einer Körperschaft zu vereinigen, welche Schiffe halten und sich mittelst derselben gegen Seeräuber vertheidigen könne.

Das abendländische Kaiserthum war gesunken durch Odoaker 476. Odoaker bekümmerte sich um das kleine ruhige Völkchen armer Schiffer nicht, denn er hatte auf dem Festlande zu thun mit Kriegen nach innen und aussen, so dass auch unter ihm an ein Gedeihen der Kunst in dem armen ausgesogenen Italien nicht zu denken war.

Da endlich nahte 490 ein Mann, der, obgleich rohem Stamme entsprossen, doch durch die am bizantinischen Hofe genossene Erziehung Geschmack an der Kunst eingesogen hatte und Ehrgeiz und Hohheit genug besass, um da zu schaffen, zu ergänzen, wiederherzustellen, wo Andere nur zerstört hatten.

Theodorich
490.

Theodorich der Ostgothe, der Dietrich von Bern der alten Deutschen, kam mit seinem Volke nach Italien, besetzte nach langer Belagerung 493 auch *Ravenna*, blieb nach Odoakers Ermordung alleiniger Oberherr Italiens und umgab sich mit Räthen und Ministern, die wohl bewandert waren in lateinischen und griechischen Wissenschaften, wie *Simmacus*, *Cassiodor* und *Boëthius*. Er wendete namhafte Summen auf, um in Rom

¹⁾ Siehe Anderson, Geschichte des Handels. Riga. 1773.

das Capitol, die Mauern, Cloaken etc. wiederherzustellen und in Ravenna und den umliegenden Landstrecken, also auch in dem venetischen Gebiete die öffentlichen Gebäude zu restauriren und zu unterhalten.

Auch setzte er Behörden ein, welche die Kunstdenkmale überwachen und dafür sorgen mussten, dass bei Restaurationen derselbe Stil befolgt wurde, in welchem die zu restaurirenden Kunstwerke sprünglich errichtet gewesen waren.

Gothenbau.

Die namhaftesten Gebäude, von denen man weiss, dass sie unter ihm erbaut wurden, sind folgende:

Schloss bei
Terracina.

1) Das Schloss auf dem Felsen über Terracina, von dem aber nur weitläufige Substructionen, Kreuz- und Tonnengewölbe erhalten sind, die spätrömische Technik zeigen.

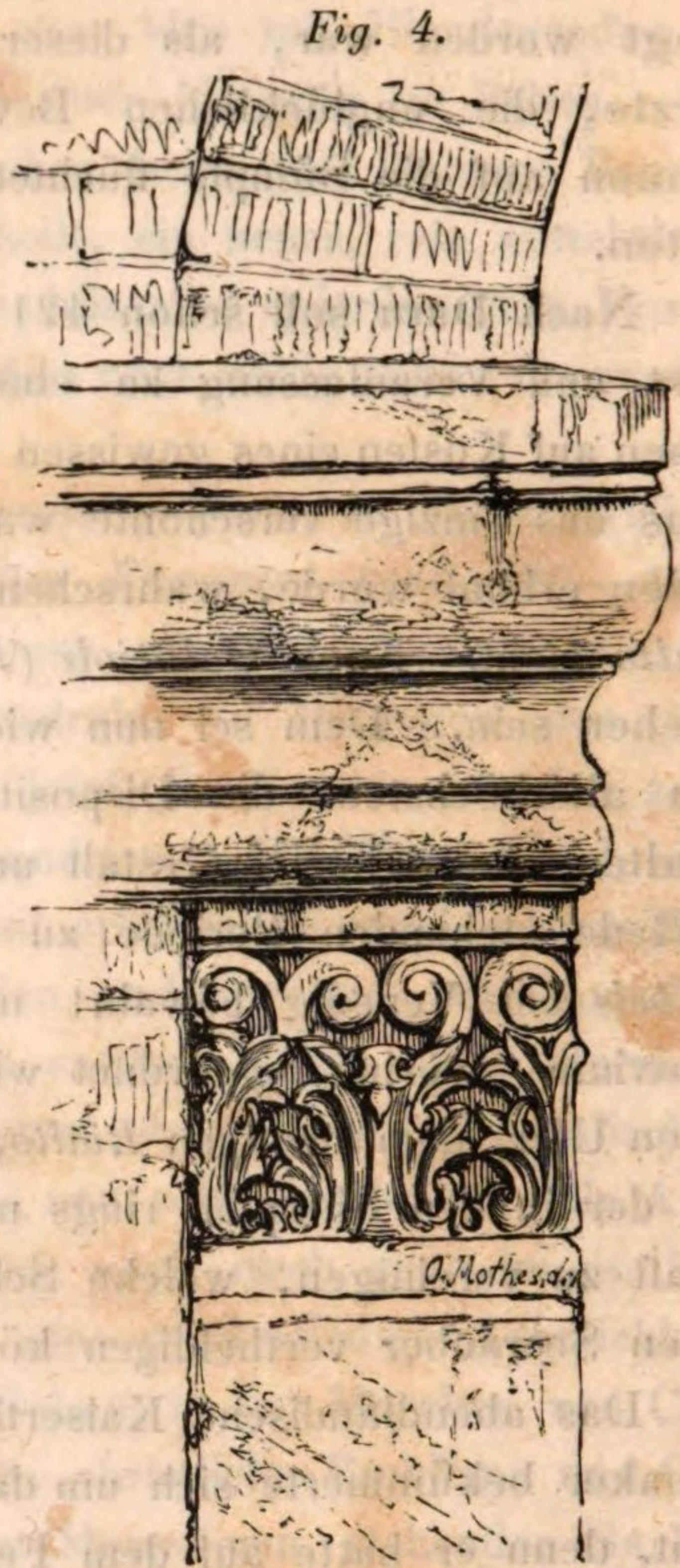
Schloss zu
Ravenna.

2) Sein Schloss zu Ravenna, wovon ein Theil als Vorderseite des Franziskanerklosters zu *S. Apollinare* erhalten ist, theilen wir in der Radirung Nr. 1. in der Ansicht und ausserdem in den hier beigedruckten Details mit; die Anordnung der Façade erinnert lebhaft an Theile von Diocletians Villa in Salona, namentlich die Bogenstellung auf Wandsäulen als Wanddecoration und die mit einer Halbkuppel bedeckte Nische in der Mitte des obern Stockwerks, welche auch an den Kaiserpalästen vorkommt. Aber die Art, die Wandsäulen aufzusetzen, die Anordnung der untern Doppelthüren mit den Rosetten, der abwechselnd aus rothem und weissem Stein aufgeführte Bogen des Portals und die Bildung sämtlicher Details, auf welche letztere wir weiter unten zurückkommen werden, Alles dies zeugt für einen neuen Ideengang, für Adoptirung oder wenigstens Anbahnung eines neuen Architectursystems. Die hier mitgetheilten Details sind:

Fig. 4. Kämpfersims und Kapitäl am Hauptportal.

Fig. 5. Kämpfersims. Säulencapitäl und Base, so wie Gurtsims an der Ecke der Mittelnische im obern Stockwerk.

Fig. 6. Säulchen an dem Doppelbogen in der Mitte dieser Nische.



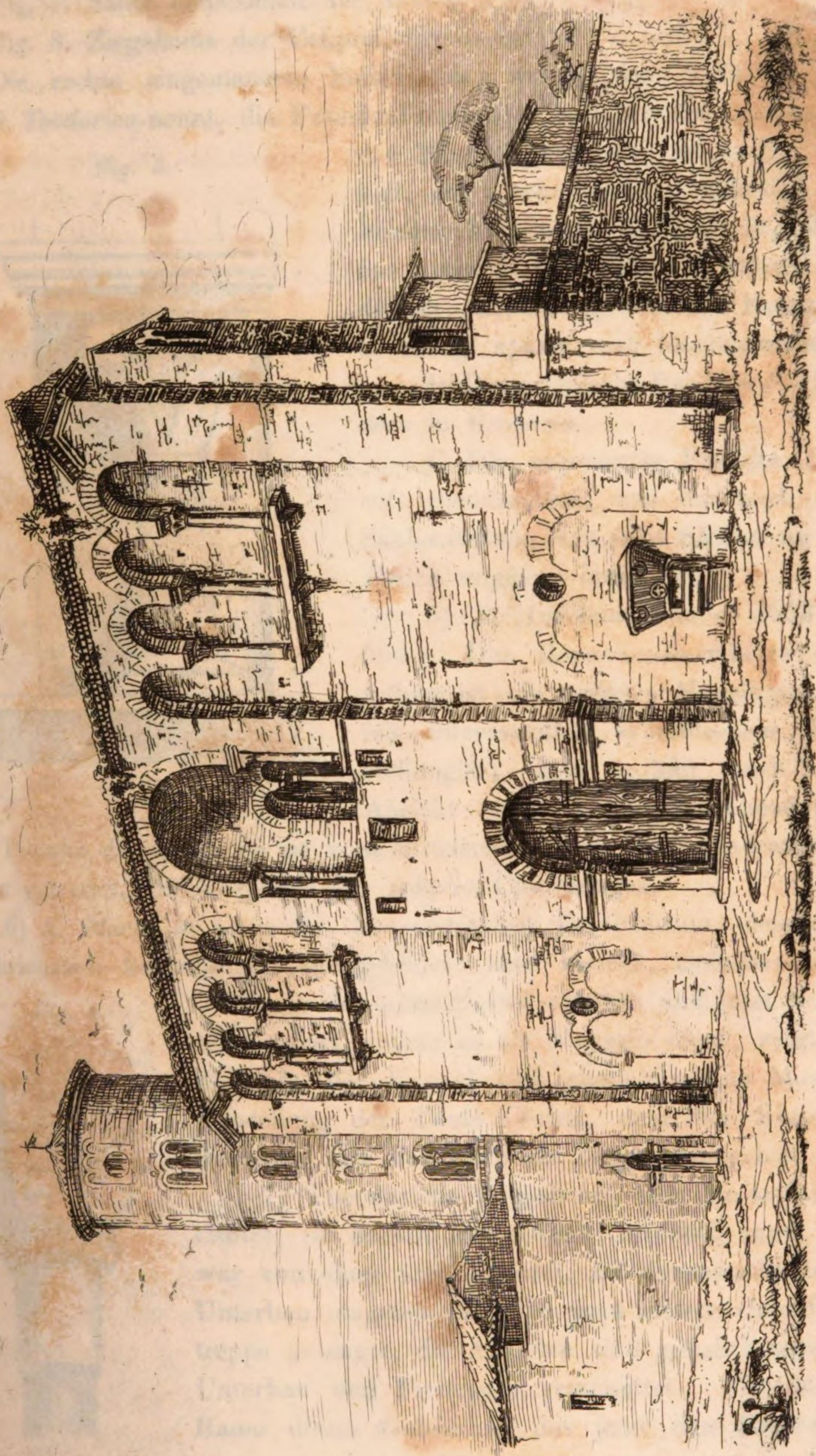




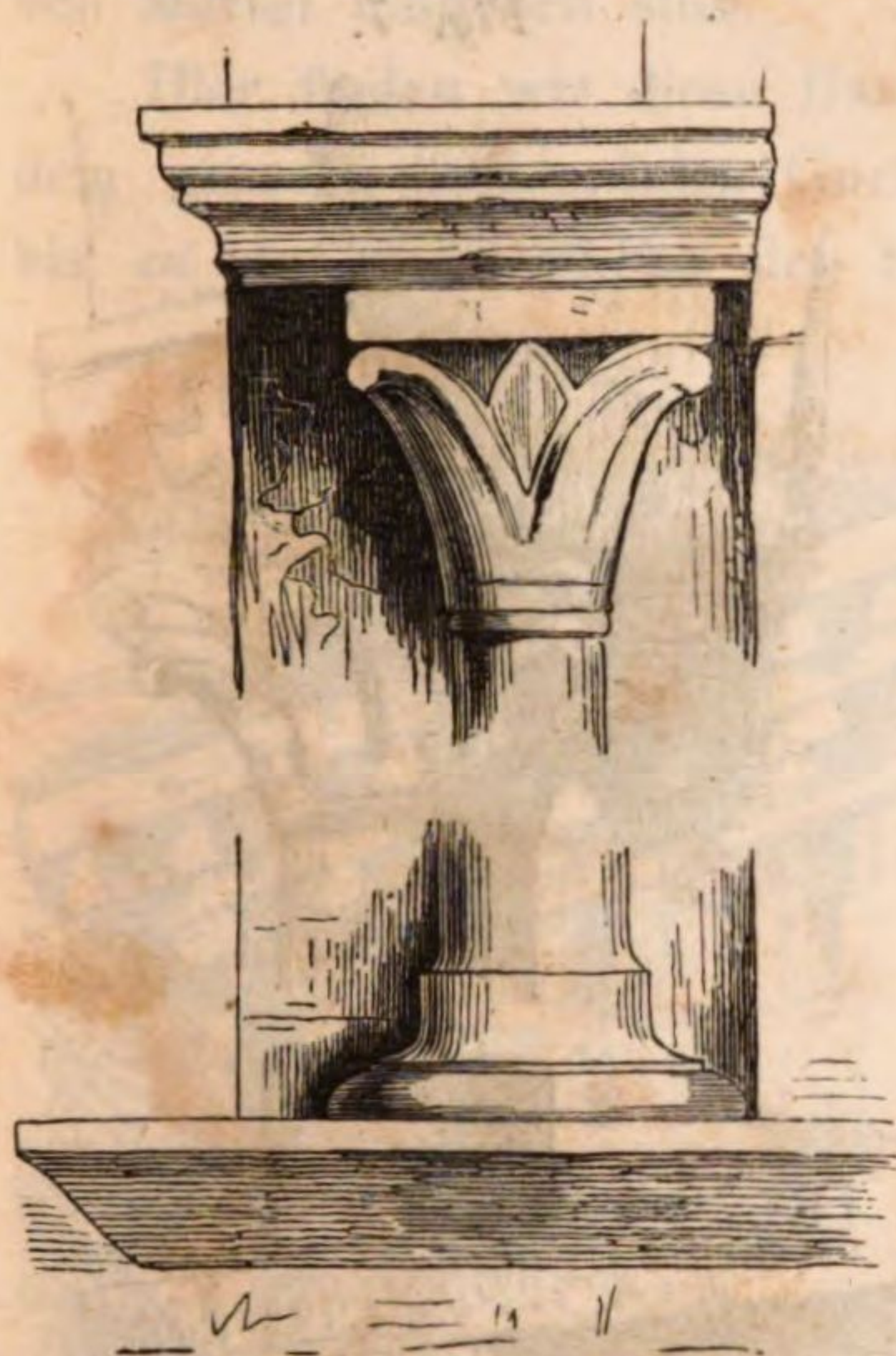
Fig. 1. Grundriss des Hauptportals
Fig. 2. Schnitt durch den Turm und den Chor, im Profil gesehen
Fig. 3. Schnitt durch den Turm und den Chor, im Querschnitt
Fig. 4. Schnitt durch den Turm und den Chor, im Querschnitt

Fig. 7. Säule und Consol der Wandbogen.

Fig. 8. Ziegelsims der Eckpfeilerfrontons.

Die rechts eingemauerte Badewanne, welche das Volk *la pila del Rè Teodorico* nennt, die Fremdenführer etc. aber für den Sarkophag

Fig. 5.



des Königs ausgeben, ist antike Arbeit, aus „*rosso antico*“ gefertigt und kommt hier nicht in Betracht, denn das unten in der Mitte in einem Medaillon stehende griechische Kreuz ist unbedingt später erst hineingemeisselt.

3) Die arianische Basilika *S. Teodoro* in Ravenna.

Basiliken
in Ravenna.

4) Die sogenannte Basilika *d'Ercole* ebendasselbst, von der noch eine Säulenstellung von acht Säulen an der *Piazza maggiore* übrig ist.

5) *S. Apollinare nuovo* (553 bis 566.) Das Bemerkenswertheste derselben ist ein grosses Mosaikgemälde mit interessanten symbolischen Darstellungen; dies enthält auch eine Ansicht der Burg des Theodorich.

Baptisterium.

Die Tribune dieser Kirche ist vom Mittelschiff durch einen quadratischen Raum getrennt, ein Vorläufer der spätern Choranlagen.

6) *S. Maria in Cosmedia*, im arianischen Baptisterium, dem oben beschriebenen katholischen nachgebildet; aber kleiner, einfacher, auch

Fig. 6.



durch ein barockes Portal entstellt und jetzt bedeutend ruinirt, indem es als Magazin dient, zeigt jedoch in der Kuppel eine eigenthümliche Mosaikdarstellung der Taufe Christi, dem der Flussgott Jordanus mit der Urne als Zeuge beigegeben ist.

7) Theodorichs Mausoleum, von ihm selbst errichtet, ist aussen zehneckig,¹⁾ innerlich rund. Es war von einer Arkadenreihe, auf terrassenförmigem Unterbau umgeben, auf den man mittelst einer Freitreppe gelangte, die Arkaden sind gänzlich zerstört, Unterbau und Freitreppe verschüttet. Der innere Raum dieses Gebäudes, das jetzt den Namen *S.*

Theodorichs
Mausoleum.

¹⁾ Andre schreiben die Erbauung seiner Tochter Amalasuntha zu, so dass es erst nach 526 fiel.

Maria della Rotonda trägt, ist von einer flachen Kuppel von elliptischem Querschnitt überdeckt und durch zehn Fenster erleuchtet, die auf diesem Kuppeldach sitzen und ganz den bei uns unter dem Namen Nonnenfenster bekannten Dachfenstern gleichen. Die 34 Fuss im Durchmesser haltende Kuppel sammt ihren Fenstern besteht aus einem einzigen Steine, dessen Gewicht von Soufflot auf 2,280,000 Pfd. geschätzt worden ist. Diess also ist gewiss ein glänzendes Zeugniß, dass die Technik damals noch auf ziemlich hoher Stufe stand, sowie der aus einem steilen Zickzack mit dazwischen geschobenen Kreisen bestehende Hauptsims das Streben nach neuen Detailformen beweist.

Cassiodor, der Palastpräfect Wigtis, des Nachfolgers Theodats, nennt uns die Namen zweier Architecten Theodorichs, *Daniel* und *Aloisius*.¹⁾ Er theilt uns auch einen Brief Theodorichs an einen dieser Architecten mit, worin es unter anderm heisst: „*Romanae fabricae decus peritum convenit habere custodem — et ideo det operam libris antiquorum, instructionibus vacet, ne quid ab illis sit minus in quorum locum cognoscitur, surrogatus.*“

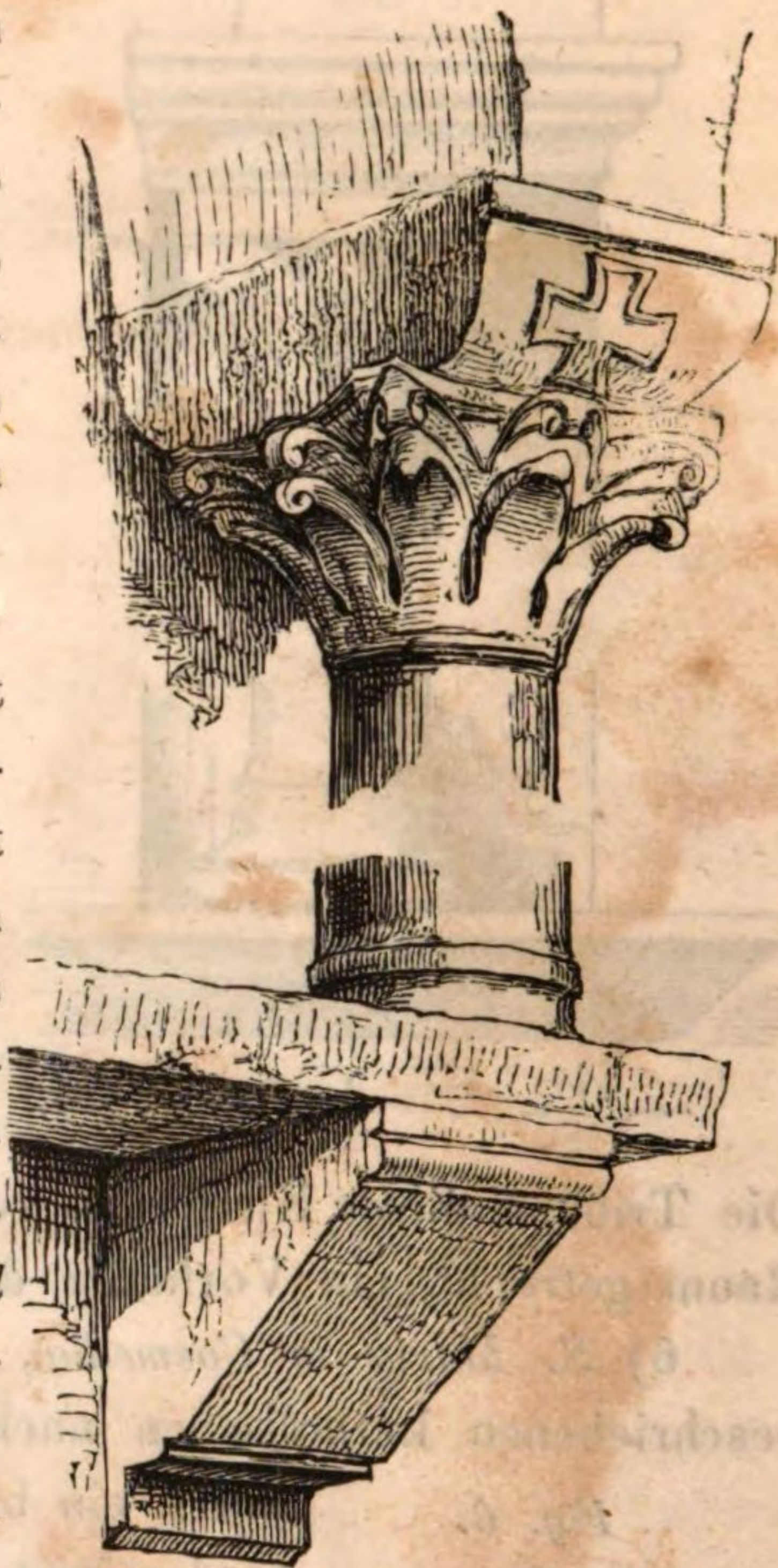
Theodorichs Tochter Amalasuntha fuhr in seinem Geiste fort zu regieren und so wurden denn nach seinem Tode nicht nur die von ihm begonnenen Gebäude in der beabsichtigten Weise vollendet, sondern auch neue dazu gefügt.

San Vitale. Die Kirche *San Vitale* in Ravenna wurde ebenfalls erst nach Theodorichs Tode und zwar 526—539 erbaut und 547 eingeweiht.

Es ist ein achteckiger Bau von 107 Fuss Durchmesser, dessen Grundriss wir hier mittheilen. S. Fig. 9.

Innen steigen acht grosse Pfeiler empor, welche durch Halbkreisbogen verbunden sind, über denen mittelst Pendentifs die erhöhte Kuppel ruht, in deren unterm Theile grade über den acht grossen Bogen eben

Fig. 7.



¹⁾ S. Cassiodor, I. VII. 5. f. 5. — Vav. I. VII. f. 15.

so viele gekuppelte Fenster angebracht sind. Die aus irdenen Krügen construirte Kuppel ist das vollständigste uns erhaltene Beispiel dieser merkwürdigen Art zu wölben. Schon die Römer hatten auf ähnliche Weise leichte Gewölbe zu erzielen gesucht (Tempel der *Minerva medica*, *Circus des Maxentius* etc.), wo aber die einzelnen Krüge ganz von Mörtel umgeben sind.

Hier finden wir diese Bauweise bei weitem mehr entwickelt. Von dem grossen horizontalen Gurt an, mit welchem die Kuppel beginnt, bis zu der Scheitelhöhe der Fensternischen stehen grosse Krüge, die

Fig. 8.



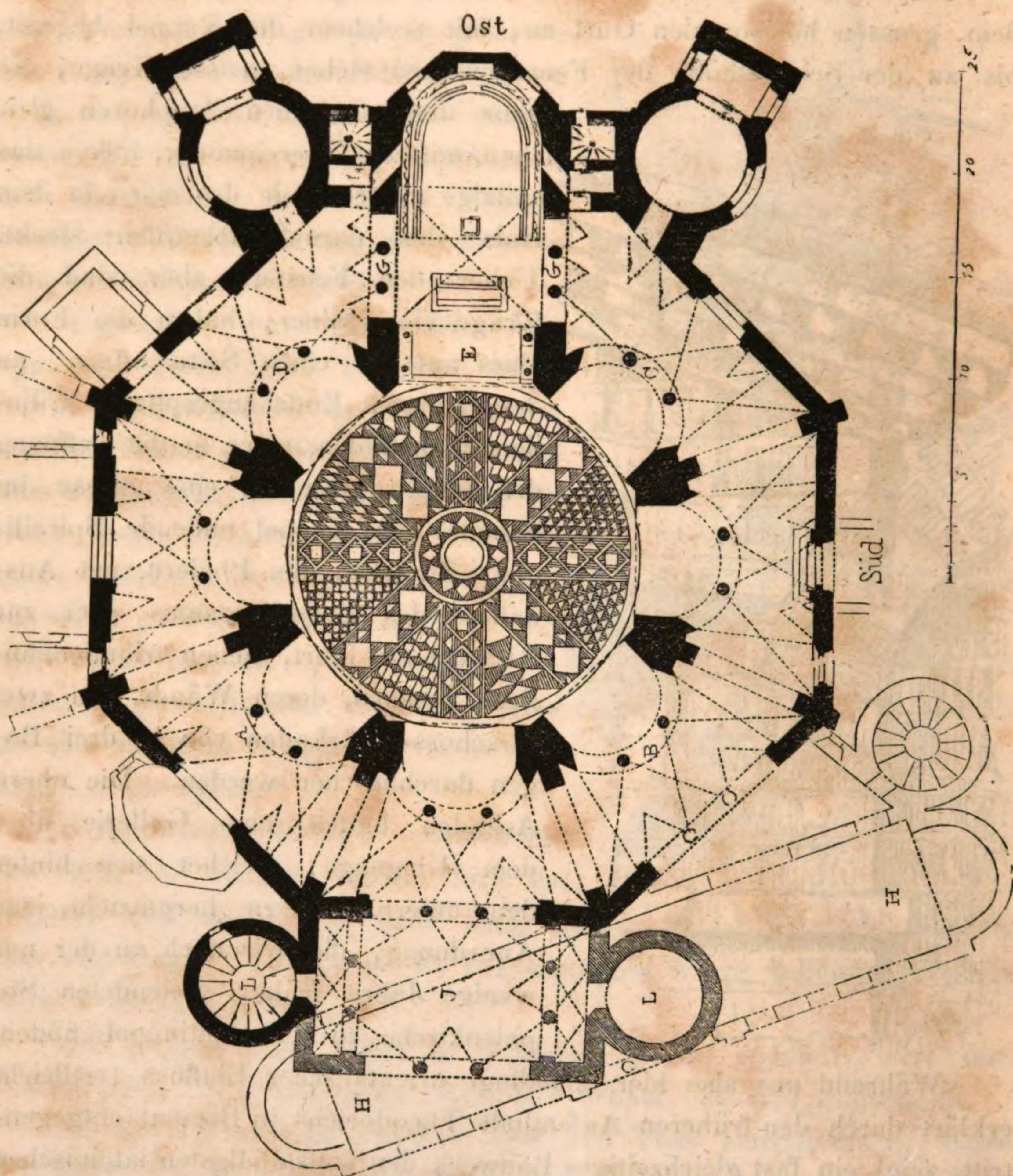
ganz den römischen Amphoren gleichen, aufrecht übereinander, indem das spitzige untere Ende des einen in dem Hals des darunterstehenden steckt. Ueber den Fenstern aber sind die Krüge viel kleiner, haben die Form eines auf der einen Seite offenen, an dem anderen Ende zugespitzten Cylinders und bilden, einer in die Oeffnung des andern gesteckt, eine grosse, im Scheitel der Kuppel endende Spirallinie. Zwischen den Pfeilern, mit Ausnahme des Zwischenraums, der zur Altartribune führt, stehen tribunenähnliche Nischen, deren Wände von zwei Geschossen Arkaden von je drei Bögen durchbrochen werden. Die obere Arkaden bilden eine Gallerie über dem Umgange, welcher sich hinter den untern Pfeilern herumzieht, eine Anordnung, die wir auch an der nur wenige Jahre früher vollendeten Sophienkirche zu Constantinopel finden.

Während uns also hier unbedingt orientalischer Einfluss (vielleicht erklärt durch den früheren Aufenthalt Theodorichs in Bizanz) entgegentritt, zeigt ein fast gleichzeitiges Bauwerk den vollständigsten lateinischen Basilikentypus. Es ist diess die grosse Basilika *San Appollinare in Classe*, drei Miglien von der Stadt, begonnen nach 534, geweiht 549, das edelste der erhaltenen Denkmäler Ravennas; diese Kirche hat drei breite Schiffe und drei Tribunen, welche letztere von aussen als halbe Zehnecke erscheinen (die beiden Seitentribunen sind sehr klein und vielleicht aus späterer Zeit.)

San Appollinare in Classe. 534.

Die Kapitäle entsprechen fast vollkommen denjenigen an der Basilika des Hercules: zwei kräftige Weinblattreihen sind mit römischen Voluten bekrönt. Die Archivolten der Bogen über den Säulen sind nachdrücklich profilirt, die Basen der letzteren breit, aber nicht wulstig ausgeladen, ihre Postamente gitterartig verziert.

Fig. 9.



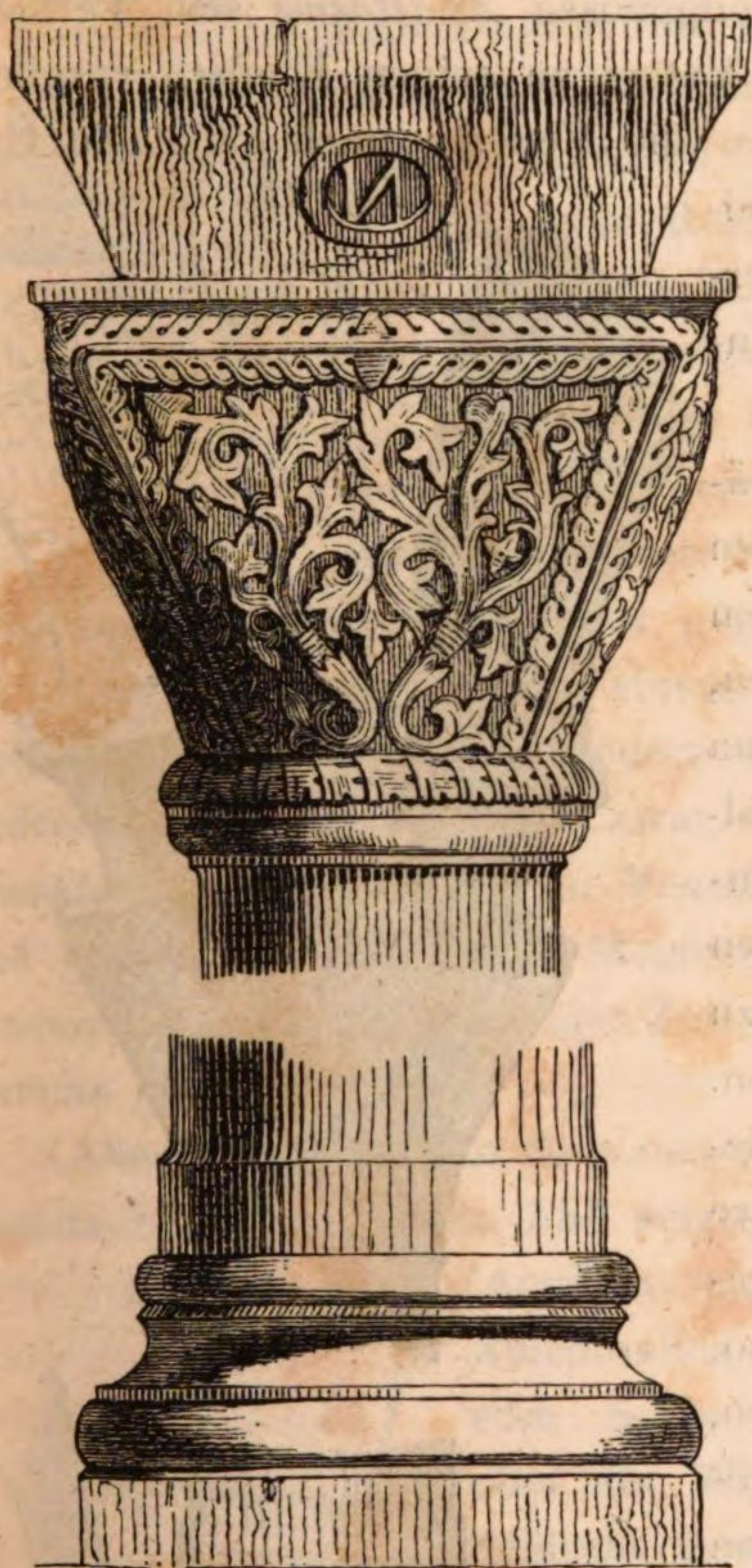
Theodorichs feste, sichere und ruhig gemessene Art zu herrschen konnte auf die Ausübung der Kunst nicht ohne Einfluss bleiben. Dadurch, dass man gezwungen ward, Grosses zu leisten, ward man sich seiner Kräfte bewusst und die eben beschriebenen Constructionen dieser Zeit zeigen schon bei weitem mehr Sicherheit und Selbstständigkeit, bei

weitem nicht jene Aengstlichkeit und Unbeholfenheit, jenes todte Nachahmen, wie die Werke der Zeit Constantins.

Schon verschwand der dem Bogen so heterogene Architrav und an

Details.

Fig. 10.



Motter

KAVAlboth

seine Stelle trat als vermittelndes Glied zwischen Träger und Last ein Würfel, der gemeiniglich mit einem Kreuz oder Monogramme verziert wurde; die alten Capitäle wurden nicht mehr so bunt durcheinander angewendet, wie in den vorhergehenden Jahrhunderten, sondern zu gleichen Zwecken, namentlich da, wo eine Vergleichung leicht möglich war, wendete man gleichartig geformte an und wo solche fehlten, ersetzte man sie lieber durch roh zugehauene Würfel von ähnlicher Hauptform, so dass wenigstens der Totaleindruck ein harmonischer war, ein Beweis, dass die Gothen Gefühl für den Grundzug aller Schönheit für die Harmonie hatten, obgleich ihnen meistens die Fertigkeit abging, die fehlenden Details in gleicher Feinheit auszuarbeiten, wie sie die von ihnen öfters verwendeten Antiken in der Regel auszeichnete; die Beispiele von fein durchgearbeiteten Details aus dieser Zeit sind daher sehr selten.

Ausser den hier dargestellten Figg. 10—14, von denen Fig. 13 aus Treviso, und Fig. 14 aus *S. Stephano in Bologna*, vom Jahre 530 n. Chr. sind, mögen die oben gegebenen, zum Palast des Theodorich gehörigen Details zum Zeugniss dienen, wie die Gothen bemüht waren, auch in Nebenformen, wie Säulenbasen, Consolen etc. den neu geschaffenen Charakterzug ihrer Bauweise, die Bogenconstruction und das dadurch bedingte Aufstreben und Insichzusammenziehen der Kräfte sehen zu lassen; wie sie aber noch nicht vollständig sich ihres Wollens bewusst und noch nicht Herren ihres Stoffes waren.

Wäre die Reihe dieser gothischen Herrscher länger gewesen, so hätte sich die abendländisch christliche Bauweise ruhig aus- und fortbil-

den können; aber die Entwicklung derselben wurde gewaltsam zerstört durch die Kämpfe des Belisar und Narses gegen die Gothen unter dem heldenmüthigen Totila, der von 541 bis zu seinem Tode 552 jenen den Sieg streitig machte, während dieser Zeit zweimal Rom einnahm und stets sogleich für Wiederherstellung der beschädigten Gebäude sorgte, überhaupt so mild verfuhr, dass sein Zeitgenosse *Anastasius* sein Verhältniss zu den Römern mit dem eines Vaters zu seinen Kindern verglich.

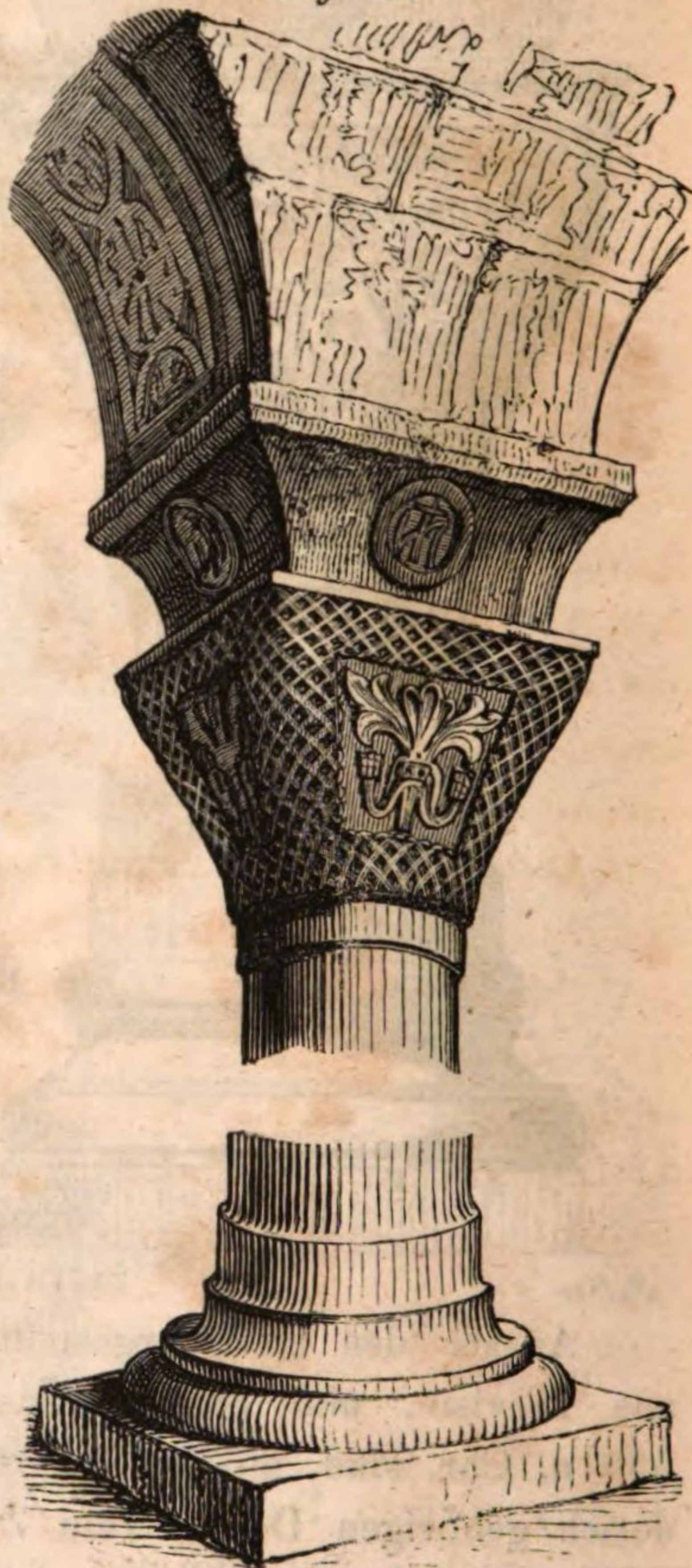
Venetias Beziehung zu den Gothen. 538.

Vor Beginn dieses Kriegs waren die Veneter noch ganz den Gothen zugethan, wie aus einem Schreiben des Cassiodor an die Veneter hervorgeht (vom Jahr 538) worin es unter Anderem heisst:

Zustand der Ansiedelung.

„Cassiodorus, Senator und Praefect, den Seetribunen: Es ist in Istrien in Ueberfluss Wein und Oel gewonnen worden; es sind Befehle gegeben, dass Sendungen davon nach Ravenna gemacht werden. Da ihr nun zahlreiche Schiffe in der Nähe jenes Landes habt, so setzt euch rasch in den Stand, das, was euch die Istrier zu liefern bereit sind, herüberzuschaffen. Ihr habt beide gleichen Antheil an dieser Besorgung, weil sie ohne eure gegenseitige Mitwirkung nicht ausgeführt werden kann, beeilt euch also, diese kurze Ueberfahrt zu machen, ihr, die ihr an so grosse Fahrten gewöhnt seid. Es ist ja, möchte man sagen, so gut, als bliebet ihr zu Hause, das Meer ist eure Heimath. Ihr seid mit seinen Gefahren vertraut, verschliesst euch die Gewalt der Winde das Meer, so befahrt ihr die Küsten und Mündungen der Flüsse, gebricht es euch an Wind, so ziehen eure Schiffer die Fahrzeuge; in der Ferne würde man glauben, sie gleiteten über Wiesen. Auf diesem Boden, welcher von Kanälen durchschnitten und bald von den Wellen entblösst, bald davon überdeckt wird, habt ihr gleich Wasservögeln eure Wohnungen aufgebaut; im Meer zerstreute Erdflächen mit einander verbunden und den Fluthen Dämme entgegengesetzt, dass man glaubt, inmitten der

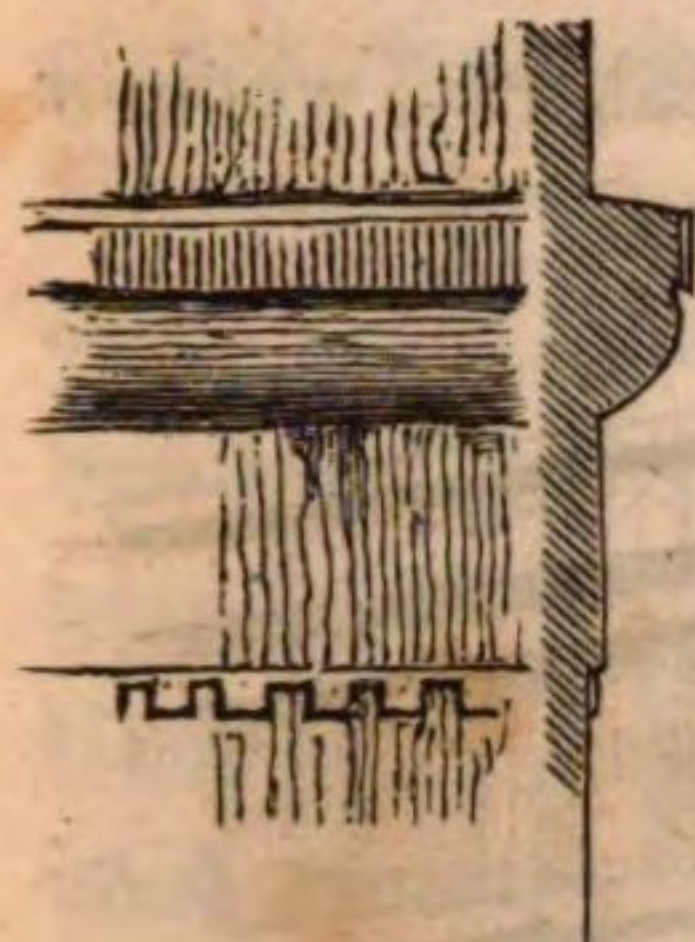
Fig. 11.



Cycladen zu sein. Ich muss euch sagen, dass ich immer mit Vergnügen an die Beschaffenheit eurer Wohnungen und an die einfache und leichte Weise zurückdenke, wie ihr lebt.“

„Der Fischfang reicht hin zu eurer Unterhaltung; bei euch ist der

Fig. 12.



Arme, wie der Reiche — ebensogleich sind eure Häuser, kein Unterschied der Stände, kein Groll unter euern Bürgern. Diese Gleichheit schützt sie vor Lastern. Eure Salinen vertreten die Stelle der Fluren, sie sind die Quellen eurer Reichthümer und so zu sagen eine essbare (*victualis*) Münze. Durch euern Gewerbfleiss erlangt ihr alle Arten von Gütern.“

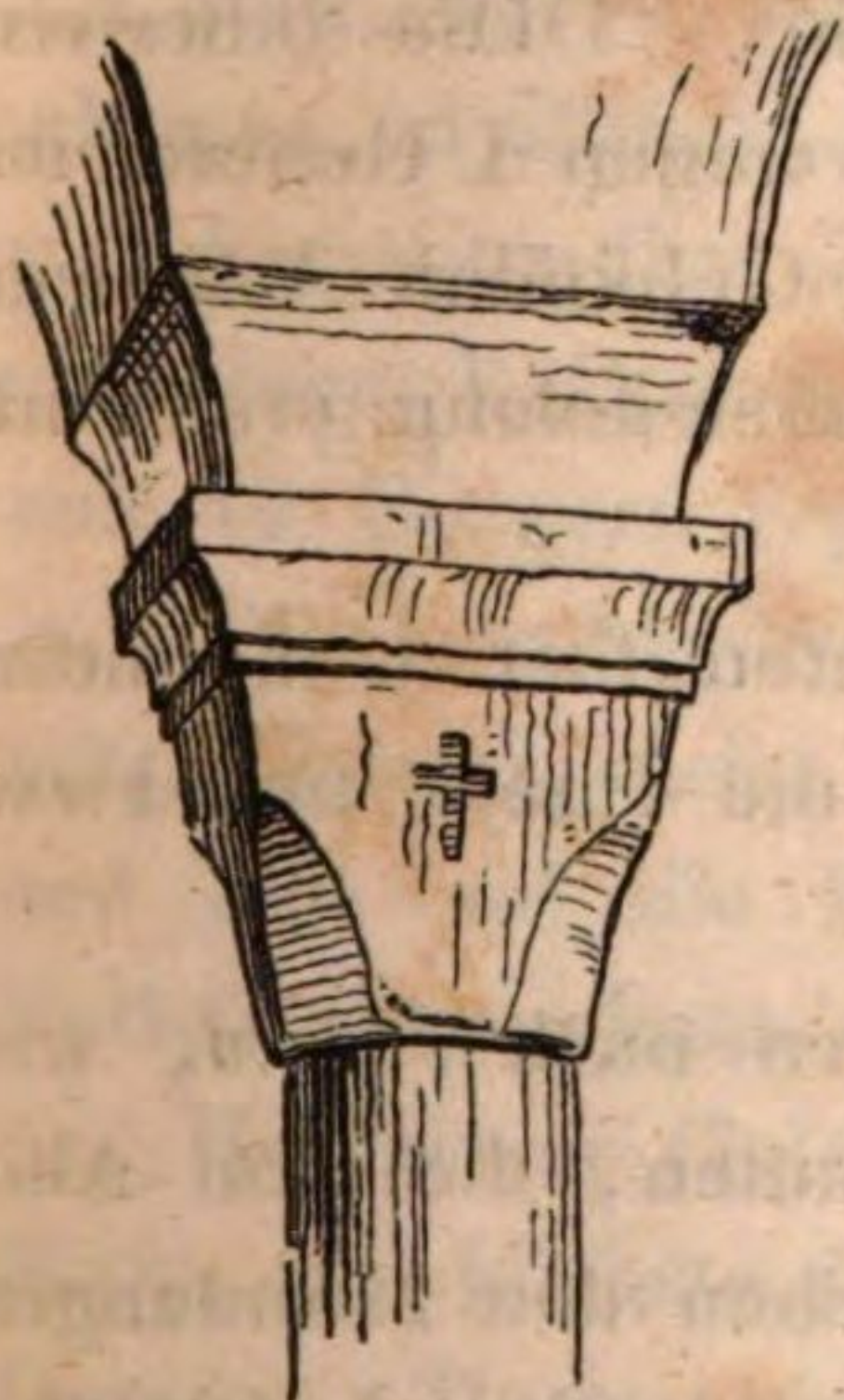
„Haltet eure Fahrzeuge, die ihr gleich den Pferden an die Thüren eurer Häuser anbindet, bereit, damit ihr abfahren könnt, sobald euch Laurentius, mein Abgesandter, davon Nachricht gegeben haben wird.“

Dieser Brief zeigt uns einerseits den damaligen Zustand der Ansiedelung, und darin viele Spuren noch jetzt bestehender Einrichtungen, andererseits lässt er auf ein zwar nicht ganz abhängiges, aber doch zu Diensten erbötiges Verhalten Venetias den Gothen gegenüber schliessen, und gibt in so fern unsrer Meinung noch eine Stütze mehr, dass die Bauart Venetias zu damaliger Zeit wohl nicht unähnlich derjenigen Ravennas gewesen sei.

Aber bald riss sich Seevenetia von den Gothen los und nur Land-

Venetia maritima reisst sich los. 553.

Fig. 13.



(Aquileja) nach Ravenna über. Während seines Aufenthaltes auf Rialto erhielt er eine Botschaft vom Senat von *Patavium*, worin sich dieser über die Widerspenstigkeit von Rialto beklagte. Schlecht gewählt war dieser Moment für solche Beschwerden; Narses, durch die Dienstwilligkeit der Veneter für diese eingenommen, musste ihre Selbstständigkeit bestätigen und obgleich uns kein Beleg dieser Bestätigung geblieben, so können wir doch von nun an Venedig als selbstständig ansehen.

Venedig selbstständig.

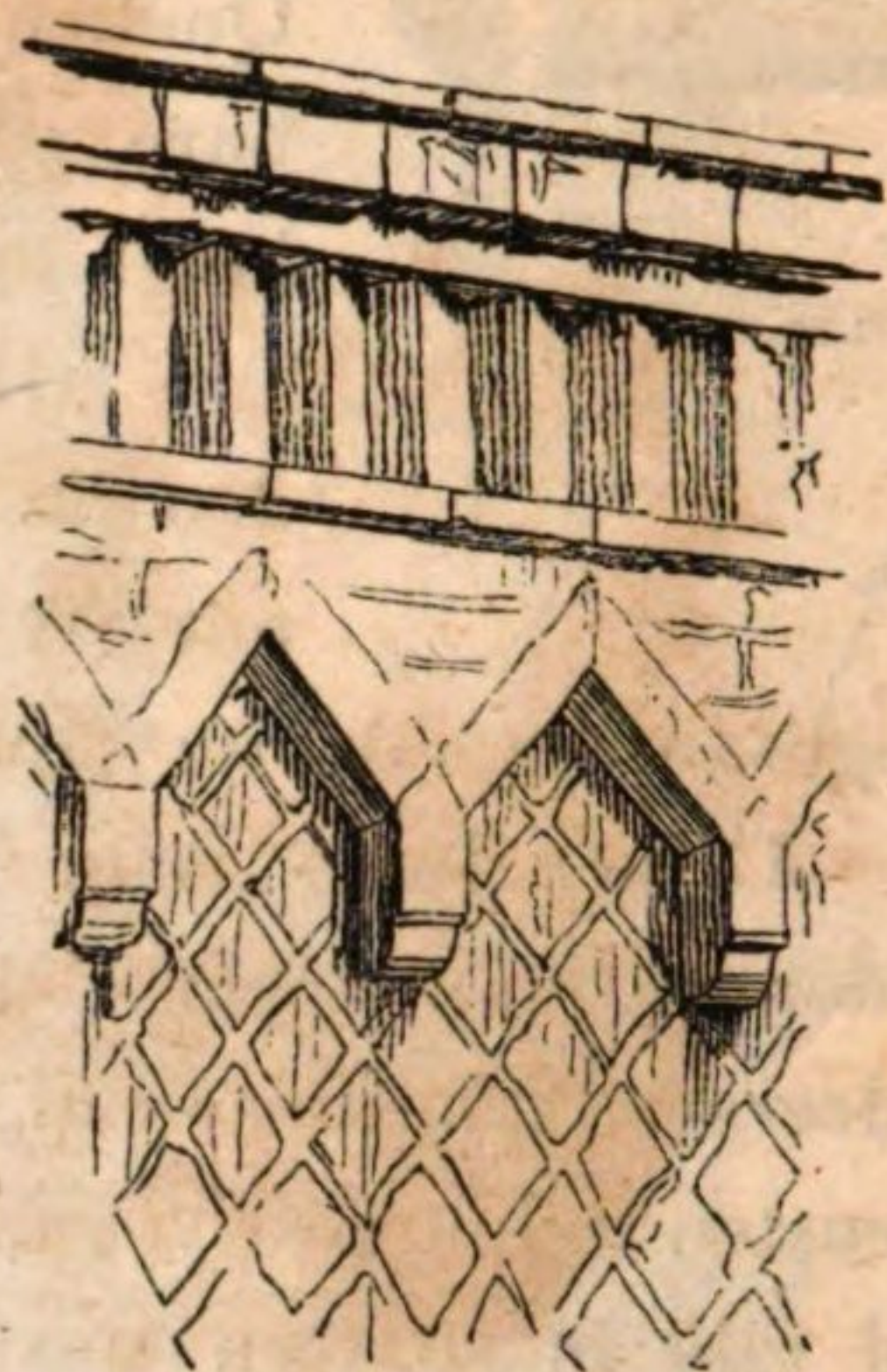
Justinian der Grosse, der nun einzelne Prachtbauten auch in Italien aufführen liess, [darunter sollen auch die Kirche *S. Teodoro Martirio* und *S. Meneo e Geminiano* in Venedig gehört haben, die er als Zeichen seiner Erkenntlichkeit habe bauen lassen], beorderte dazu griechische Künstler. Dadurch gewann der Stil in Italien vorwiegenden Einfluss

der in den Grabkirchen Constantins, in den Kirchen an den heiligen Orten des gelobten Landes und in den drei Kirchen der göttlichen Weisheit, Kraft und Friedens in Bizanz seinen Anfang genommen und in der von Justinian erneuerten Sophienkirche den hohen Grad seiner Ausbildungsfähigkeit bethätigt hatte.

568.
Griechische
Künstler
kommen nach
Venedig.

Als 568 Narses starb und nun die Longobarden Herren Oberitaliens wurden, aber doch ihr mehr germanischer Charakter weniger empfänglich sich zeigte für den bizantinischen Centralbau, dessen kaum errungener Einfluss schnell wieder sank, zogen sich viele der griechischen Künstler nebst reichen gothischen und griechischen Familien auf die venetianischen Inseln zurück; ein Umstand, der nicht wenig zur Gestaltung der venetianischen Kunst beitrug.

Fig. 14.



Während an den Denkmälern von Rom aus der in Rede stehenden Periode der römisch-christliche Basilikenstil zwar nicht weiter entwickelt, aber beibehalten und bei den Denkmälern Toskanas weiter gebildet und zum Theil mit einigen wenigen Elementen des bizantinischen und muhamedanischen Stils vermischt ist, bestimmt sich der Charakter der Monumente von Venedig durch einen lebhaften Kampf zwischen orientalischem Centralbau und occidentalischer Basilikenform, aber selbst da, wo die letztere siegt, zeigt sich das schon unter Theodorich aufkommende directe Aufsetzen der Bogen auf die Säulenwürfel ohne Gebälke. Diess beweisen die Trümmer von Aquileja und Cividale und die wenigen Ueberbleibsel von Altinum, welche noch jetzt hie und da an Gebäuden Venedigs existiren, wohin sie den Weg durch doppelte Uebersiedelung erst nach Torcello und dann nach Venedig gefunden.

Vermehrung
der Inselco-
lonien.

Bei der Annäherung Alboins nämlich flüchteten fast sämmtliche Bewohner des *Forum Julii* und Landvenetias auf die Inseln und zwar besonders auf die nordöstlich gelegenen.

Die Bewohner von Oderzo (*Opitergium*) gingen nach *Jezulo*, wie sie das von ihnen wieder aufgebaute *Oequilium* nannten, die von Altinum nach Torcello, von Aquileja nach Grado zwischen den Mündungen des *Isonzo* und *Tagliamento*, die von Concordia nach den Inseln der Lagune von Caorla zwischen dem *Tagliamento* und der *Livenza*, die von *Ateste* und *Treviso* nach *Murano*, *Burano* und *Mazorbo* und die Paduaner nach *Rialto* und *Malamocco*. 601, vor Agilulf fliehend, kamen abermals Bewohner von *Padua*, *Este* und *Monselice* nach *Chioggia*

(*Clodium*), *Palestrina* und *Albiola* und von *Feltre* und *Belluno* nach *Eraclea*, der späteren *Città nuova* an der Mündung der *Piave*.

Dadurch bevölkerten sich die Inseln so schnell, dass man 574 zehn Tribunen erwählte, während seit 503 ein Tribun hingereicht hatte, die öffentlichen Angelegenheiten des kleinen Freistaates zu besorgen. Die einzelnen Colonien waren von ihren Bischöfen begleitet worden und der Patriarch von Aquileja hatte sich auf Grado niedergelassen. Da setzten die Lombarden einen arianischen Patriarchen in Aquileja ein und immer grösser wurden die religiösen Spaltungen, so dass um 630 offen Krieg zwischen den beiden Patriarchen ausbrach. Viele der Geflüchteten waren inzwischen, vom Heimweh getrieben, in ihre früheren Wohnorte zurückgekehrt. Als aber infolge der religiösen Streitigkeiten die Lombarden unter Rotharis 641 Altinum vollständig zerstörten und das ganze Küstenland besetzten, da fingen die Inseln abermals an, sich mit Flüchtlingen zu bevölkern, welche von allen Seiten die Trümmer ihres Vermögens herbeischleppten. Viele aber brachten auch, da sie den Mangel an Baumaterial auf den Inseln kannten, Säulen, Simsstücke, Bekleidungsplatten und dergleichen von ihren Häusern mit und wendeten es beim Baue ihrer neuen Wohnstätten und ihrer Kirchen wieder an. Viele, ja wohl die meisten dieser Neuangekommenen konnten sich wenig oder kein Landeigenthum erwerben und traten so in eine Art von Feudalverhältniss zu den früheren Ansiedlern, welche von nun an gewissermassen den Adel bildeten, sich *convicini*, ihre Lehnspflichtigen aber *clienti* nannten. Noch im 13. Jahrhundert begegnen wir diesen beiden Ständen.

654 waren die Colonien so bedeutend geworden, dass man beschloss, alljährlich 12 statt 10 Tribunen zu wählen. Bald jedoch wurde aus Argwohn ihre Zahl wieder auf 7 reducirt, welche gemeinschaftlich mit einer Volksversammlung und unter dem Beistande eines Rathes von 40 Bürgern regierten, denen die richterlichen Geschäfte oblagen.

Die Lombarden vom Festlande her, die Slavonier von der Meerseite rüsteten sich, von diesen innern Zwistigkeiten Nutzen zu ziehen und sich auf die Republik zu stürzen. Man beschloss daher, eine Volksversammlung zu *Eraclea* zusammen zu berufen.

Bei dieser Gelegenheit gab *Cristoforo*, Patriarch von Grado, den Rath, die höchste Gewalt in die Hände eines auf Lebenszeit ernannten Herzogs, *Dogen*, niederzulegen.

Der Vorschlag wurde angenommen und die Wahl fiel auf *Paolo Luca Anafesta* aus *Eraclea*.

Constitu-
rung
des Staates.

Erste
Dogenwahl.

Somit war die Republik der Sache nach zur Monarchie geworden, wenn sie auch dem Namen nach Republik blieb; in dieser Veränderung

der Verfassung ist der Hauptgrund des Glanzes und der Macht Venedigs zu finden.

Gründung
Torcellos.

Doch lassen wir jetzt die allgemeine Geschichte und kehren wir zu unsern Flüchtlingen von 568 und 641 zurück.

Detaillirte Nachrichten haben wir nur über die Flucht der Altinaten.

Ein Theil derselben war nach Istrien, der zweite nach Ravenna und der Pentapolis geflohen, der dritte Theil, angeführt von den Tribunen *Arius* und *Arator* und begleitet von den Priestern *Gemignamus* und *Maurus* floh in Kähnen, von Tauben, mit ihren Jungen im Schnabel geleitet und durch Erscheinungen und Stimmen vom Himmel ermuthigt, in die Lagunen. Nach langem Suchen landeten sie an dem höchsten Ufer, das sie vorfanden, suchten andre Leidensgefährten an sich zu ziehen und gründeten mit denselben einen Ort, den sie sogar mit kleinen Thürmchen umgaben und daher „*torricellum*“ nannten, woraus später *Torcello* wurde.

Kirchen und
Klöster.

Viele Kirchen und Klöster wurden nun hier und auf den umliegenden Inseln erbaut, unter andern das Kloster *S. Margherita* und *S. Antonio* und das Benedictinerinnenkloster *S. Giovanni Evangelista*, von *Maurus* gegründet. Es war so prachtvoll ausgestattet, dass *Maria*, die Nichte der Kaiser *Basilius* und Konstantinus, welche auf der Reise zu ihrem Bräutigam *Giovanni Orseolo* es besuchte, erklärte, sie habe niemals etwas Schöneres gesehen. Es bestand bis 1810, wo es wie all die andern Klöster aufgehoben wurde. Seitdem haben die dazu gehörigen Gebäude eigentlich nur als Steinbrüche gedient und jetzt sieht man blos noch einige wenige unförmliche Mauermassen.

Dom v. Tor-
cello, erbaut
641.

So besteht denn von allen den Pracht- und Nutzbauten der Gründung Torcellos nichts mehr, ausser der Kathedrale, auf die wir nun näher eingehen wollen, da sie, in Torcello selbst erbaut, noch einige Ueberbleibsel von ihrer alten Construction zu bewahren scheint.

Der Chronist von Altino erzählt, dass sie, wie die andern Kirchen Torcellos, unter *Arius* und *Arator*, den damaligen Tribunen von Torcello, errichtet, zu Ehren *Marias* geweiht wurde, erhabene und kostbare Gestaltung erhielt und merkwürdig war durch das reichliche Licht, welches sie erhellte.

Man schmückte sie auch gleich mit der grössten Pracht, die die elenden Zeiten nur irgend gestatteten, namentlich das Pflaster, welches, „durchzogen mit ausgesuchten Einlagen in gewähltem Marmor und mit kreisähnlichen Figuren“¹⁾, wahrscheinlich mitten inne stand zwischen dem älteren römischen Basiliken und den des Doms von *S. Marco*.

¹⁾ *pavimentum Ecclesiae fecerunt Roda medium (sic) billisima operatione. Cron. Alt. pag. 56.*

Nicht weit vom Atrium dieser Kathedrale errichteten die eben-
genannten Tribunen den Bischofsitz und ein andres Kirchlein zu Ehren
Johannis des Täufers, in welchem sie zu Folge des alten Ritus, der die
Baptisterien ausserhalb des Tempels will, das Taufbecken niedersetzten.
Auch dies schmückten sie mit der grössten Pracht, wenn wir dem erwähn-
ten Chronisten Glauben schenken, denn sie war „ganz bekleidet mit
den feinsten Marmoren und das Pflaster war in Mosaik gearbeitet, unter
demselben aber rann mit wunderbarer Kunst ein Wasser, welches durch
verborgene Canäle und mittelst bronzener Thierköpfe in das Becken sich
ergoss.“

Aber schon 864 musste diese Kathedrale „*vetustate pene consumpta*“
einem bedeutenden Neubau unterworfen werden, entweder weil alles dies
aus Mangel an Technik oder aus Mangel an Vertrautheit mit dem schlech-
ten Baugrund fehlerhaft construiert war, oder weil auch Torcello von den
Franken verwüstet wurde, als diese 808 mit Heeresmacht gegen den
jungen Staat heranzogen und Chioggia, Palestrina, Malamocco, Eraclea
und Albiola zerstörten, Rialto aber vergebens einzunehmen strebten und
endlich 809, nachdem ein grosser Theil ihrer Flotte durch Vittore von
Eraclea verbrannt worden war, vor *Angelo Partecipazio* Heldenmuth
zurückweichen mussten.

restaurirt
864.

Die Erfahrung hatte gelehrt, dass *Malamocco* fast eben so blos-
gestellt sei, als Eraclea.

Man beschloss daher, den Regierungssitz von Malamocco nach dem
sicherer gelegenen Rialto zu verlegen.

Verlegung
der Regie-
rung.

Auf der Insel Olivolo, nahe bei Rialto, wurde eine Kathedrale ge-
baut für das Bisthum, was dort unter Galba 765 gegründet worden
war, wahrscheinlich als Belohnung für die Theilnahme Venedigs am
Aufstand gegen Kaiser Leo den Bilderstürmer.

Kathedrale.

Ein Palast für die Dogen wurde erbaut, während früher das Fa-
milienhaus des jedesmaligen Dogen zum Regierungssitz gedient hatte.

Dogenpalast.

Die neue, nun mit Ringmauern umgebene Stadt wurde
— *Venezia* genannt. 810 n. Chr. G.

Name Ve-
nezia 810.

827 bestieg *Giustiniano Partecipazio* den Thron der Dogen. Wäh-
rend seiner Regierung baten die Sicilianer, von den Sarazenen angegriffen,
Venedig um Hülfe, die auch gewährt ward.

Unter seiner Regierung brachten auch zwei Kaufleute, Bon v. Ma-
lamocco und Rustico v. Torcello den Leichnam des heiligen Marcus aus
Alexandrien nach Venedig und setzten ihn in der Gruft der Dogen bei.

Leichnam d.
S. Marcus
kommt an.

Schon brachte also Krieg und Handel die Venetianer in vielfache
Berührung mit den Völkern des Orients und von jetzt an wird auch
der directe orientalische Einfluss auf die Kunst Venedigs sichtbar.

Als die Ueberbringer der Reliquien den 21. Jan. 829 bei Venedig landeten, war die ganze Stadt in freudiger Aufregung. Man fand in der Gegenwart des Heiligen eine Bürgschaft für den ewigen Glanz der Republik, namentlich da der heilige Marcus geahnt haben sollte, dass seine Gebeine auf diesen Inseln ruhen würden.

830 starb Giustiniano und ordnete im Testament an, dass dem Heiligen ein Dom erbaut werden solle. Doch wurde dies Werk durch immer einander jagende innere Zwistigkeiten verzögert, bis endlich 864 *Orso Partecipazio*, der Enkel Angelos, des Vaterlandsretters, den Thron bestieg und nun, dem Willen Justinians gemäss, nach Einigen mit gänzlicher Beseitigung, nach Andren mit Benutzung und Hinzuziehung der alten 553 erbauten Kirche des h. Theodor, die erste Marcuskirche mit einem damals unerhörten Luxus an Marmorsäulen etc. erbaute, die Justinian mit aus Sicilien gebracht hatte. Unter Orsos 17jähriger gesegneter Regierung belagerten die Sarazenen Grado, wurden aber von Orsos Sohn, *Giovanni*, zurückgeschlagen.

S. Marco auf
Torcello.

Aus dieser Zeit nun haben wir Nachrichten von Bauten in Torcello. Rustico baute in Torcello, grade hinter der Kathedrale, ausserhalb des Kirchhofs eine Kirche *S. Marco*, wie aus älteren Chroniken und aus dem Werke von Corner erhellt. Von dieser Kirche ist nichts mehr erhalten, wenn man nicht etwa einen kleinen kegelförmigen Hügel oder vielmehr bewachsenen Haufen, der an der beschriebenen Stelle aus den Wellen sich erhebt, für die Ruine dieses Baues gelten lassen will, dessen Grundmauern vielleicht in dem Schlamme verborgen liegen, den die Lagunen über die Trottoirs, Quais und Futtermauern dieser alten Stadt gezogen haben.

S. Andrea
ebendasselbst.

Dasselbe Schicksal hat endlich auch die Kirche *S. Andrea* getroffen, nachdem sie bis gegen den Anfang des 14. Jahrhunderts mühselig vor dem Einsturz bewahrt worden war. Sie war erbaut zum Andenken an das Oratorium *S. Eliodoro* von Altinum und enthielt sechs kostbare Säulen, welche oftmals den Neid und die Raublust der sie Sehenden erweckten.

Dom restaurirt
864.

Um diese Zeit nun, 864, liessen die Söhne eines Patrizier *Marino* den Dom von Torcello wieder herstellen.

Selbst wenn Torcello nicht von den Einfällen der Barbaren wäre getroffen worden, dürften wir uns über die Nothwendigkeit einer Reparatur, schon 223 Jahre nach der Errichtung der Kirche nicht so sehr wundern.

Der Baugrund war sehr schlecht, der Mangel an Material sehr fühlbar, die Aufbauung sehr eilig und dabei der Stand der Technik sehr niedrig. Auch sehen wir an den im 7. Jahrhundert in Rom errichteten

Basiliken nach noch kürzerer Zeit umfassende Reparaturen nothwendig werden.

Zwar scheint es, als wenn die wesentlichste Restauration unsrer Kathedrale ins Jahr 1008 fiel. (S. weiter unten.) Wenigstens der Chronist Sagornino, welcher um diese Zeit gelebt zu haben scheint, erzählt, dass die beiden Orseoli die Kirche wieder herstellen liessen und bedient sich dabei der Worte: „*ecclesiam jam vetustate consumptam recreare*¹⁾.“ Die meisten Geschichtsschreiber nach ihm betrachteten dies nicht bloß als Restauration, sondern als einen so vollständigen Wiederaufbau des Doms, dass sie einstimmig versichern, die jetzt stehende Kirche sei 1008²⁾ von Grund aus neu errichtet worden.

Wenn wir jedoch die Thatsachen, die Geschichte Torcellos etc. ruhig erwägen und den gegenwärtigen Zustand unsrer Basilika mit den Gebäuden vergleichen, die uns noch vom 6. und 7. Jahrhundert geblieben sind, so müssen wir zu der Ueberzeugung gelangen, dass sowohl 864 als 1008 die alten baufälligen Theile wieder aufgerichtet worden sind, dass man dabei aber immer dem ursprünglichen Plane treu blieb und sich immer wieder der Marmorstücken bediente, die bei der ersten Construction angewandt worden waren.

Uebrigens ist die oben angezogene Stelle im Sagornino etwas unklar und braucht nicht unbedingt auf die Kathedrale von Torcello bezogen zu werden. Aber selbst voraussetzend, dass sie sich darauf bezieht, sehen wir nicht daraus hervorgehen, dass sie 1008 von Grund aus neu errichtet worden; *recreate, renovare* ist doch keineswegs dasselbe, wie *exstruere* oder *aedificare*; der hier gebrauchte Ausdruck *recreate* bezeichnet doch jedenfalls nur eine Wiederherstellung, Ergänzung und Erneuerung fehlender Theile, *ohne Vernichtung des Vorhandenen*³⁾. Es ist also mehr als wahrscheinlich, dass man grade die marmornen Verzierungsstücke, die Unwetter und Zeit weniger zu beschädigen pflegen, als Ziegelmauer und Kalkputz, wieder in Anwendung brachte, und dass wir es nicht nur der Hauptanlage, sondern auch den meisten Details nach weder mit einem Bauwerk des 9. Jahrhunderts, noch mit einem des 11. zu thun haben, welches dann schon viel mehr bizantinschen oder orientalischen Einfluss zeigen würde.

Wir glauben daher ganz Recht zu haben, wenn wir die Beschrei-

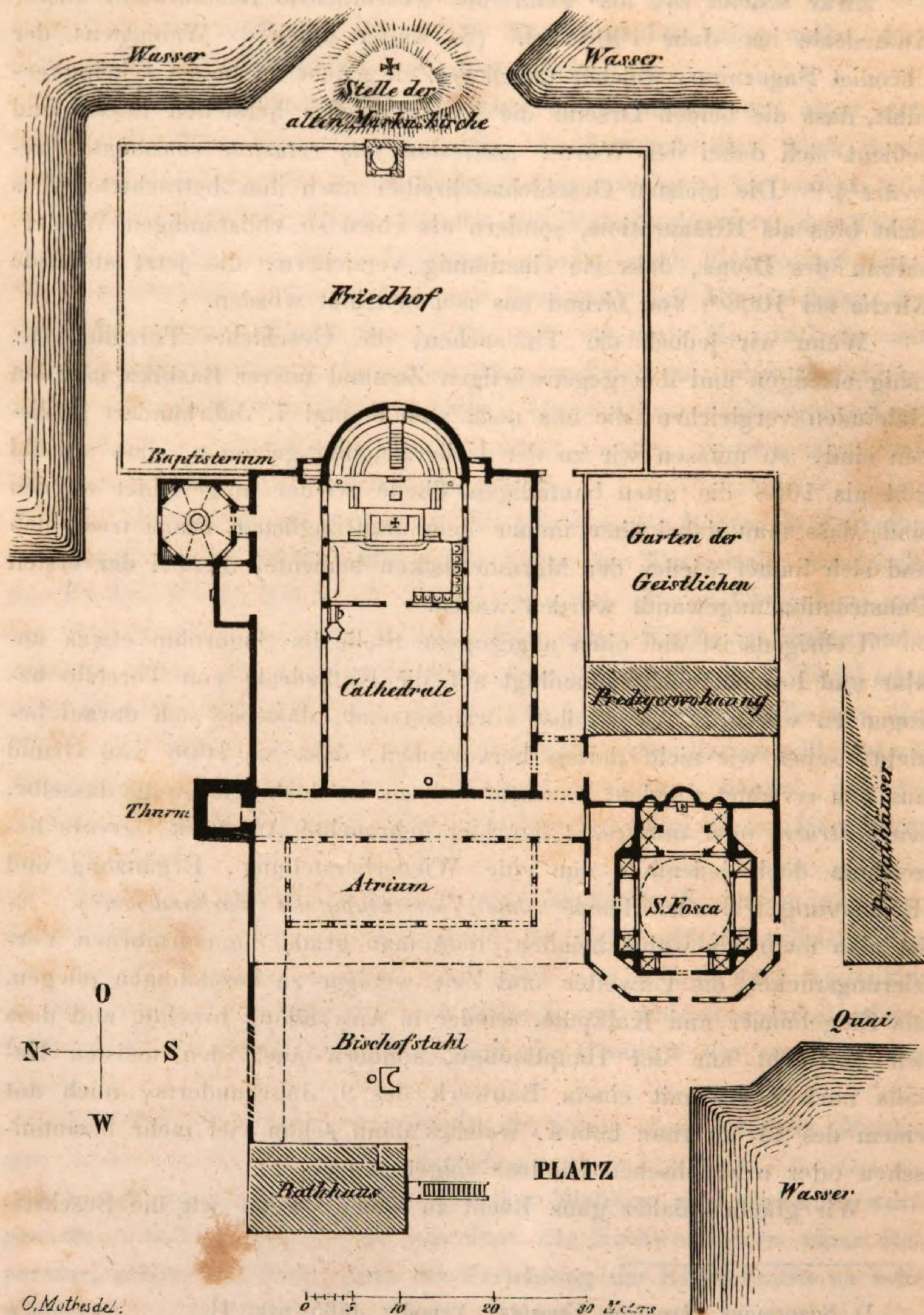
¹⁾ *Sagorninus Chronicon Venedum*. Venedig, 1765. pag. 41.

²⁾ Auch Kugler nennt in seiner Kunstgeschichte dies Jahr als die Erbauungszeit dieser Kirche.

³⁾ S. übrigens *Costodoni, Osservazioni intorno alla Chiesa di Torcello*. In den *Opuscoli del Calogerà*. Vol. 43. pag. 268.

bung dieser Kathedrale und die zu derselben gehörigen Zeichnungen

Fig. 15.



hier folgen lassen, als die eines Denkmals der altchristlichen oder lateinischen Kunst.

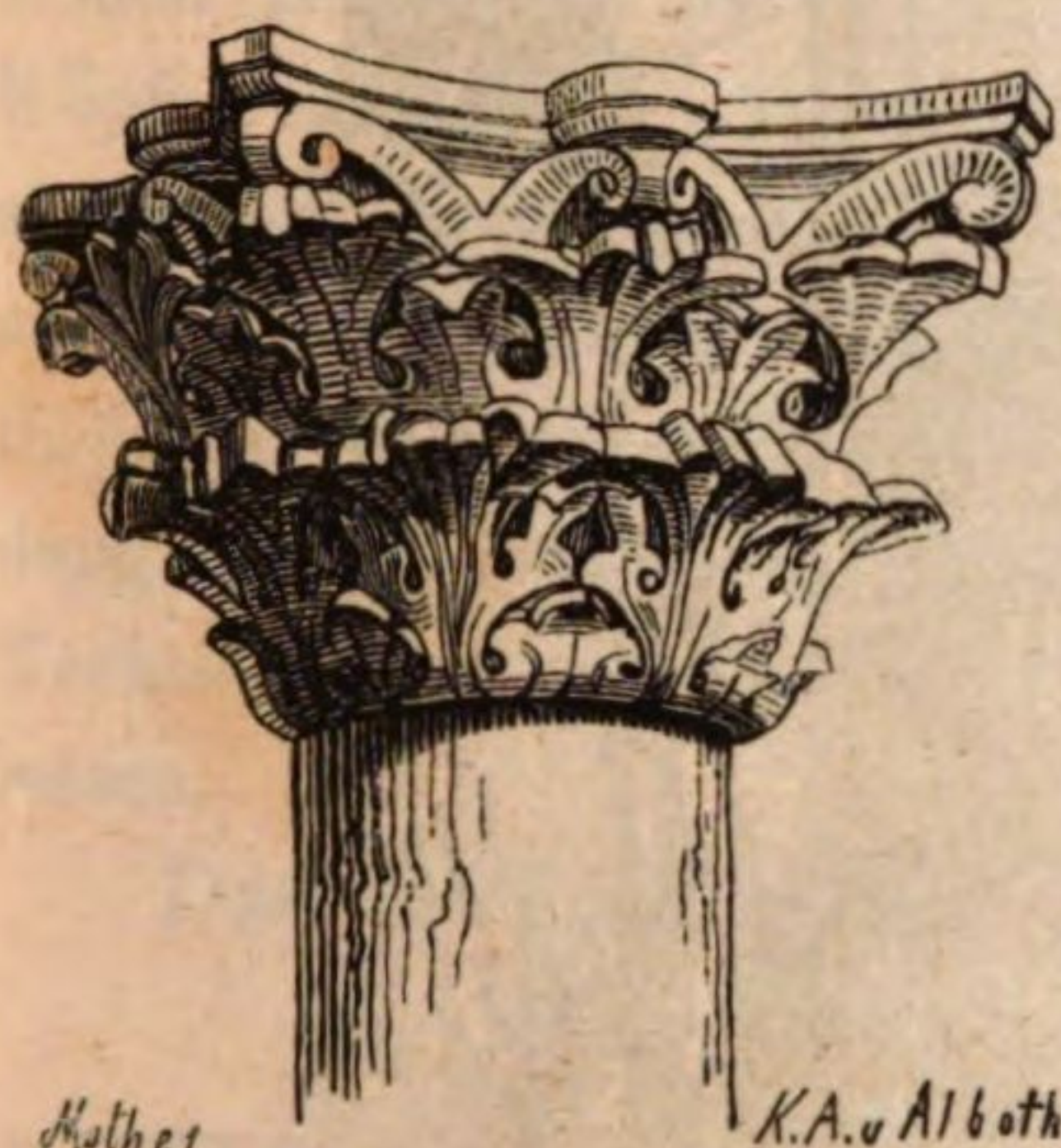
Grundriss und innere Eintheilung dieses Gebäudes zeigen das Basili-

kalsistem, welches von Rom aus im 4. Jahrhundert sich über ganz Italien verbreitete und folglich auch in Altinum adoptirt werden musste.

Sie hat drei Schiffe, getheilt wie gewöhnlich durch zwei Reihen corinthischer Säulen, welche Rundbogen tragen.

Die Capitäle dieser Säulen sind zwar nicht im Stil, wohl aber in der Grösse verschieden und bestehen aus weissem, wie es scheint italienischem Marmor, während die Schäfte theils aus buntem, theils aus grauem und weissem griechischen Marmor gefertigt sind. Capitäle sowohl als Schäfte scheinen ältern Gebäuden entnommen zu sein. Von ersteren geben wir hier eine Probe.

Fig. 16.



Im Hintergrunde des Hauptschiffes zieht sich in der halbkreisförmigen Tribune das ganz eigenthümlich gestaltete Presbyterium herum, welches, obgleich verschieden von denen der meisten Basiliken¹⁾, doch vollständig den apostolischen Satzungen entspricht²⁾, welche verlangen, dass der Sitz des Bischofs beständig in der Mitte der Tribune sei und die Priester zu seiner Rechten und Linken sitzend ihn umgeben³⁾.

Dieses Presbyterium, von dem wir in Fig. 17 eine Skizze mittheilen, wird durch sechs hohe aus Ziegeln construirte Stufen gebildet, die früher mit Marmor bekleidet gewesen zu sein scheinen. Die unteren vier, welche etwas niedriger sind, dienten, wie es scheint, nur dazu, um zu den oberen zwei emporzusteigen, welche, „troni“ oder Subsellien genannt, dem Clerus zu Sitzen dienten.

Diese Stufenreihen sind in der Mitte durch eine schmale Treppe geschieden, deren elf Stufen zu dem erhöhten Sitze des Bischofs emporführen, der ja nach den Worten des Augustinus vom hohen Sitze aus das Volk beobachten soll.

Eigenthümlich und der Betrachtung werth ist der erhaltene Theil dieses Stuhls, wahrscheinlich die Rücklehne, welche aus einer weissen

¹⁾ *Selvatico* sagt (pag. 19) zwar, dass es keinem der bestehenden gleiche, dennoch finden sich ganz ähnliche unter Andern in *S. Maria maggiore* in Toscanella (1206) und *S. Maria del Castello* in Corneto (im 12 Jahrhundert.)

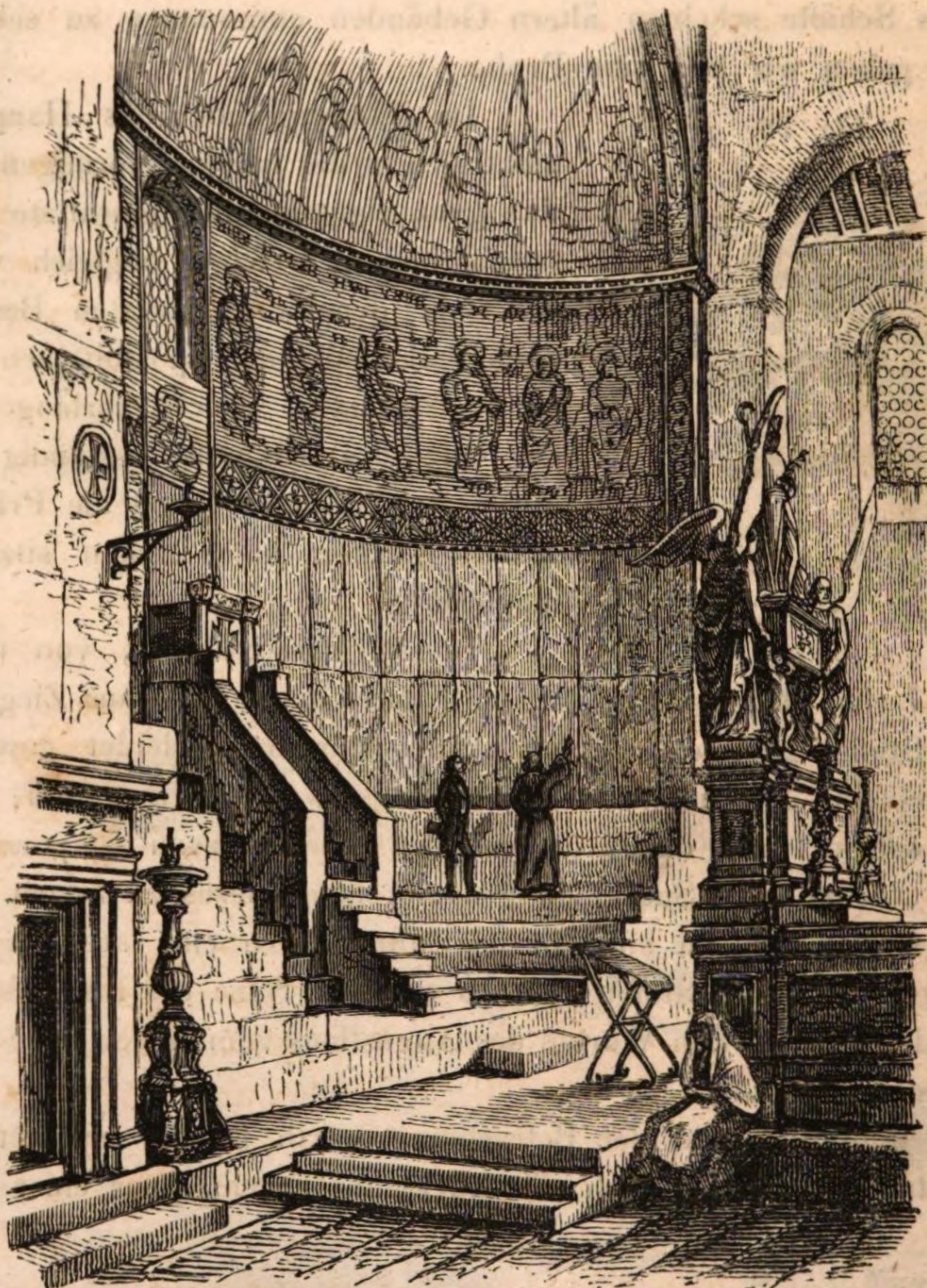
²⁾ *in medio autem sit episcopi solium et utrinque sedeat Presbiterium.* — *Constitut. Apostol. Lib. II. cap. 57, pag. 264* in der Amsterdamer Ausgabe. 1764.

³⁾ *Paul Silentarius* sagt darüber: *Media concha sedes sacerdotales complectitur et subsellia in orbem circumdata et quidem aliqua ipsis sub extremum marginem colligens et humi proxime circa centrum contrahit.*

Marmorplatte gearbeitet ist und ein von zwei Säulen eingefasstes Feld zeigt, in dessen Mitte ein Kreuz steht; doch besser als alle Beschreibung wird ein Blick auf nebenstehende Abbildung die Gestaltung dieser Rücklehne anschaulich machen. S. Fig. 18.

In der Mitte des Kreuzes sehen wir eine segnende Hand mit Sonne und Mond: „Tag und Nacht waltet der Segen des Herrn über seiner Gemeinde“ ein sehr oft wiederkehrendes altchristliches Symbol. Die zwei

Fig. 17.



Sterne in den oberen Zwickeln symbolisiren die Engel des Herrn, die zwei Palmen unten zu den Seiten des Kreuzes die Märtyrer und Jünger.

Die Arbeit ist zwar roh und zeigt Mangel an Technik, dabei aber eine grosse Strenge des Stils und vielen Sinn für den Organismus der Pflanzen.

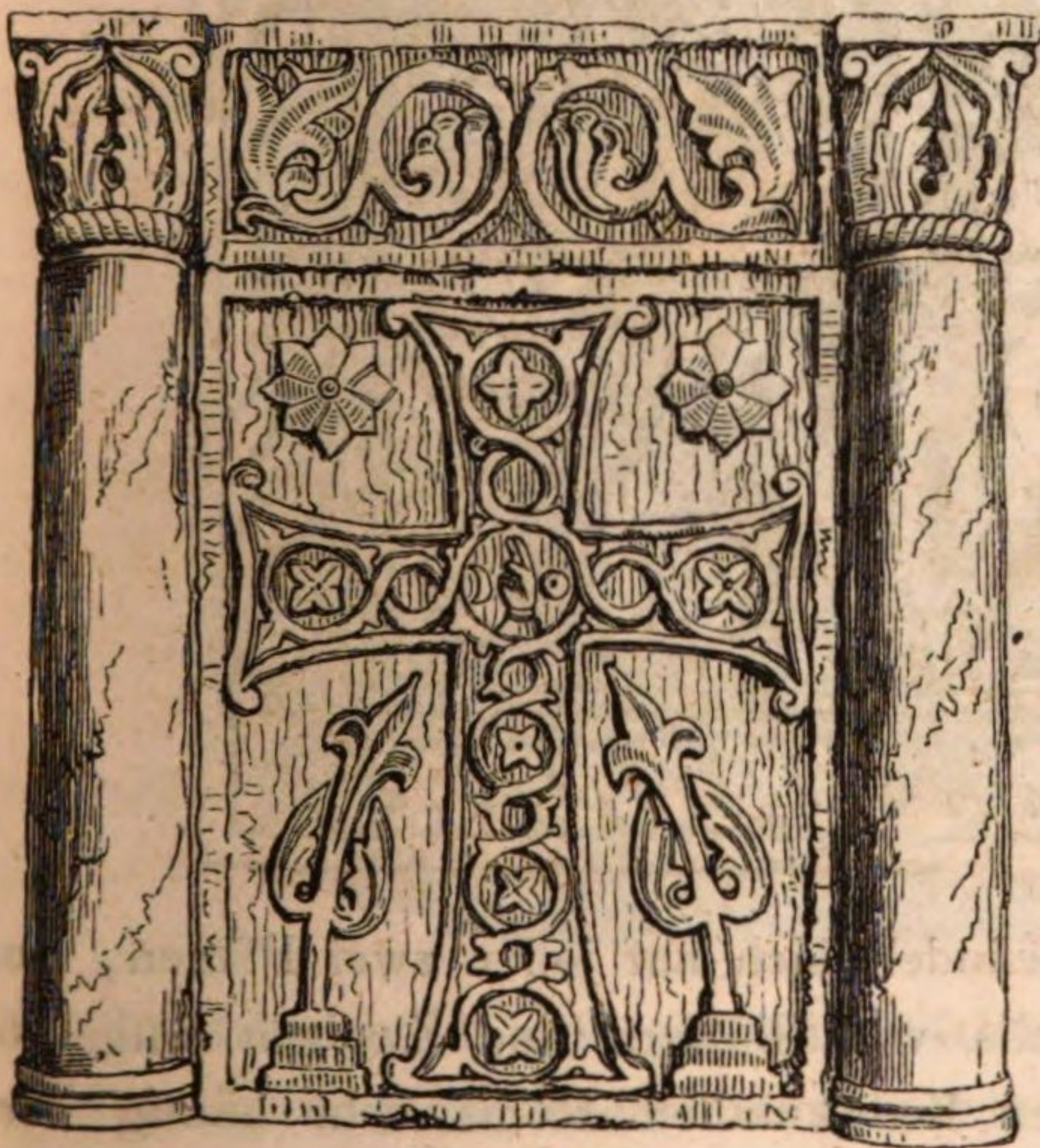
Die Darstellungsweise der Palmen zu den beiden Seiten des Kreuzes ist nicht mehr so naturgetreu, wie die Lateiner sie wohl dargestellt

haben würden, sondern sehr stilisirt und deutet schon auf orientalischen Einfluss. Man findet ganz gleich dargestellte u. A. in der *capella real* von Palermo, im Dom von *Monreale*, im Klosterhof von *Taragona* und der Moschee von *Cordova*, letztere vielleicht der vor der Moschee dort stehenden, im 7. Jahrhundert erbauten arianischen Basilika des heiligen *Georg* entnommen.

Die Halbkuppel der Tribune ist, wie in den römischen und ravenatischen Kirchen, mit einem Mosaik geschmückt, welches hier die Jungfrau Maria mit vier Heiligen darstellt. Darunter befindet sich ein Brustbild des Erlösers mit segnend erhobener Hand (und zwar in der lateinischen, nicht in der griechischen Weise zu segnen) und zu seinen beiden Seiten je sechs Apostel mit ihren Namen zu den Seiten der Köpfe und einer laufenden Inschrift über sich; unter sich haben sie einen Ornamentenstreifen in Mosaik, dessen Behandlung schon auf Einfluss von Bizanz hindeutet, während die oberen Darstellungen theils in der Gestaltung der Figuren selbst, theils in der Gewandung die natürliche altchristliche Weise zeigen und auch in der Technik des glatten Goldgrundes noch nichts Orientalisches blicken lassen.

Das der Tribune gegenüberstehende grosse Mosaik, die Auferstehung der Todten und das Weltgericht ist vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.

Fig. 18.



Vor der Tribune, grade am Ende des Hauptschiffs befindet sich das Heiligste, geschlossen durch eine Schranke, deren Gestaltung auf orientalischen Einfluss deutet, ohne doch ganz von der *„cancellata“* in den lateinischen Basiliken abzuweichen.

Diese Schranke besteht nämlich hier nicht nur aus niedern Brustwehren, wie man sie in den lateinischen Basiliken (am besten erhalten in *S. Clemente* in Rom) findet, sondern gleicht in seiner Stellung und Anlage vielmehr dem wandförmigen Abschluss der Heiligthümer, wie sie noch jetzt in den griechischen Kirchen gebräuchlich ist und wie sie die Grundlage zu der Gestaltung der Lectorien oder Lettner in gothischen

Kirchen bildete. Die vierten Säulen nämlich sind durch eine Stufe mit einander verbunden, auf welcher sich sechs kleine Säulchen erheben, welche, da deren zwei sich an die zwei grossen Säulen anlehnen, fünf Intercolumnien bilden. Vier von diesen Intercolumnien sind durch Brüstungsplatten, welche ziemlich bis zur halben Höhe der Säulenschäfte emporgehen, verschlossen, die mittlere ist freigelassen. Die Säulen tragen statt des Gebälkes eine brüstungsähnliche Wand von aufrechtstehenden Platten. Diese letzteren bieten nichts der besonderen Betrachtung Werthes, wohl aber die vier unteren Brüstungsplatten.

Zwei von diesen, deren eine in beistehendem Holzschnitte Fig. 19 dargestellt ist, zeigen uns zwei Löwen am Fusse eines Baums, dessen Zweige sich in ziemlich steifen Verschlingungen über das viereckige Feld verbreiten, Blätter, Blumen, Vögel und Eichhörnchen tragend.

Fig. 19.



Auf den andern zweien befinden sich auf jeder zwei Pfauen, aus einer Vase trinkend und ebenfalls von Blättern und Zweigen umgeben, eine schon in den altchristlichen Katakomben Roms sehr häufig vorkommende Darstellung. Die Felder sind mit Perlstäben und halbstehenden Blattreihen, auf flachem Karnies eingefasst.

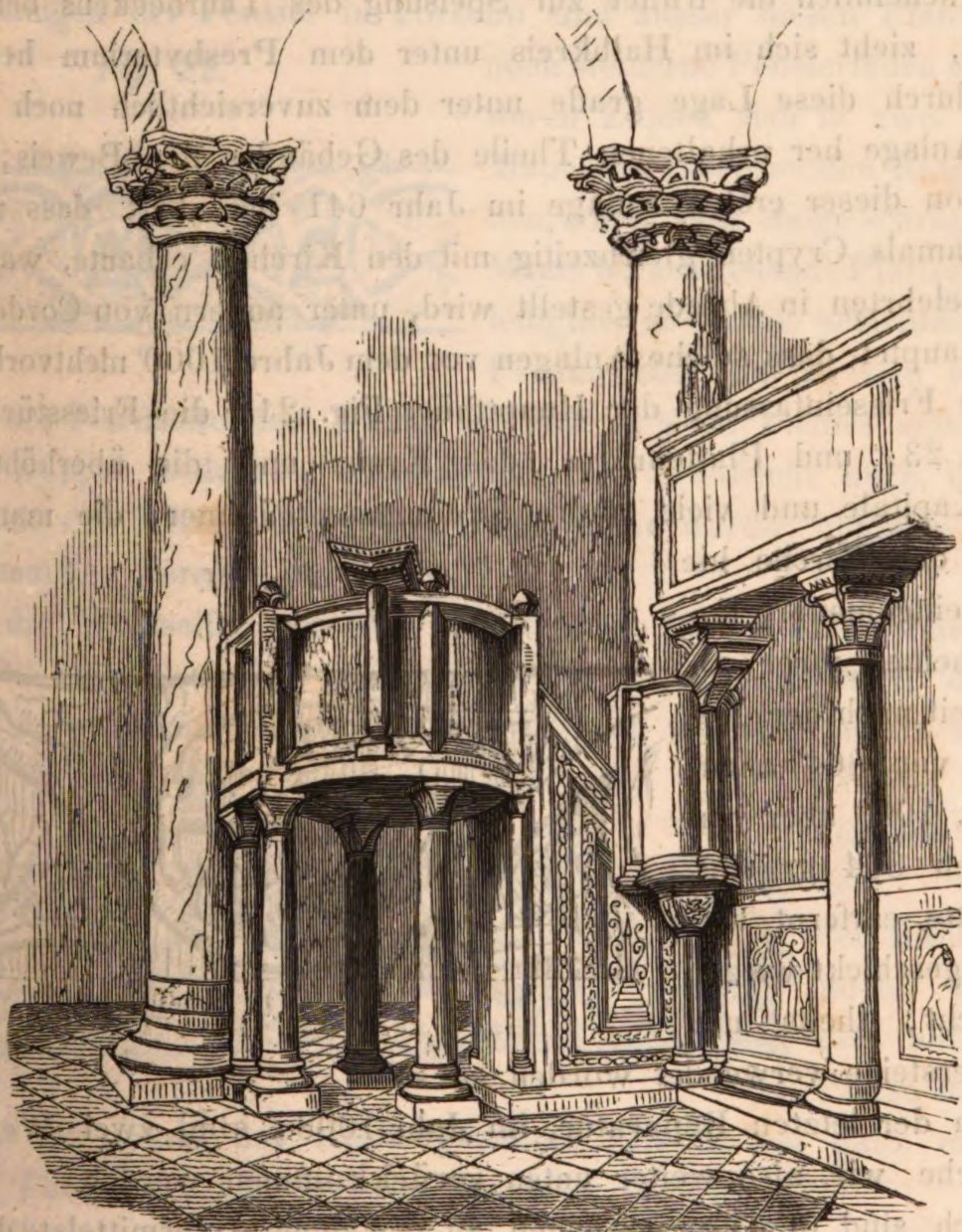
Die Arbeit ist zwar glatt, aber unaccurat und mit Ausnahme von Einzelheiten an den Thieren sogar unbeholfen zu nennen und daraus sowie aus der auffallenden Aehnlichkeit mit Arbeiten in Rom etc., von

denen wir wissen, dass sie aus dem Ende des 8. und den ersten zwei Dritttheilen des 9. Jahrhunderts sind, mit Gewissheit zu schliessen, dass sie nicht aus dem 7., sondern aus dem 9. Jahrhundert, also von der Reparatur von 864 herkommen; doch glauben wir kaum Selvatico bestimmen zu können, der sie für griechische Arbeiten hält.

Auf ähnliche Brüstungsfelder werden wir weiter unten bei dem Dom zu *S. Marco* zurückkommen.

In dem durch diese Schranken vom Hauptschiff und durch ähnliche,

Fig. 20.



die Intercolumnien der grossen Säulen ausfüllende, von den Seitenschiffen gesonderte Räume wurden nicht nur die heiligen Handlungen am Altar verrichtet, sondern er enthielt auch noch die Sitze für die niedere Geistlichkeit und die drei Sängerschöre, umfasste also alles, was in den rein lateinischen Basiliken auf zwei Abtheilungen, *Sanctuarium*, und *Chorus* vertheilt war.

Auch die Ambonen sind hier anders angelegt, als gewöhnlich bei

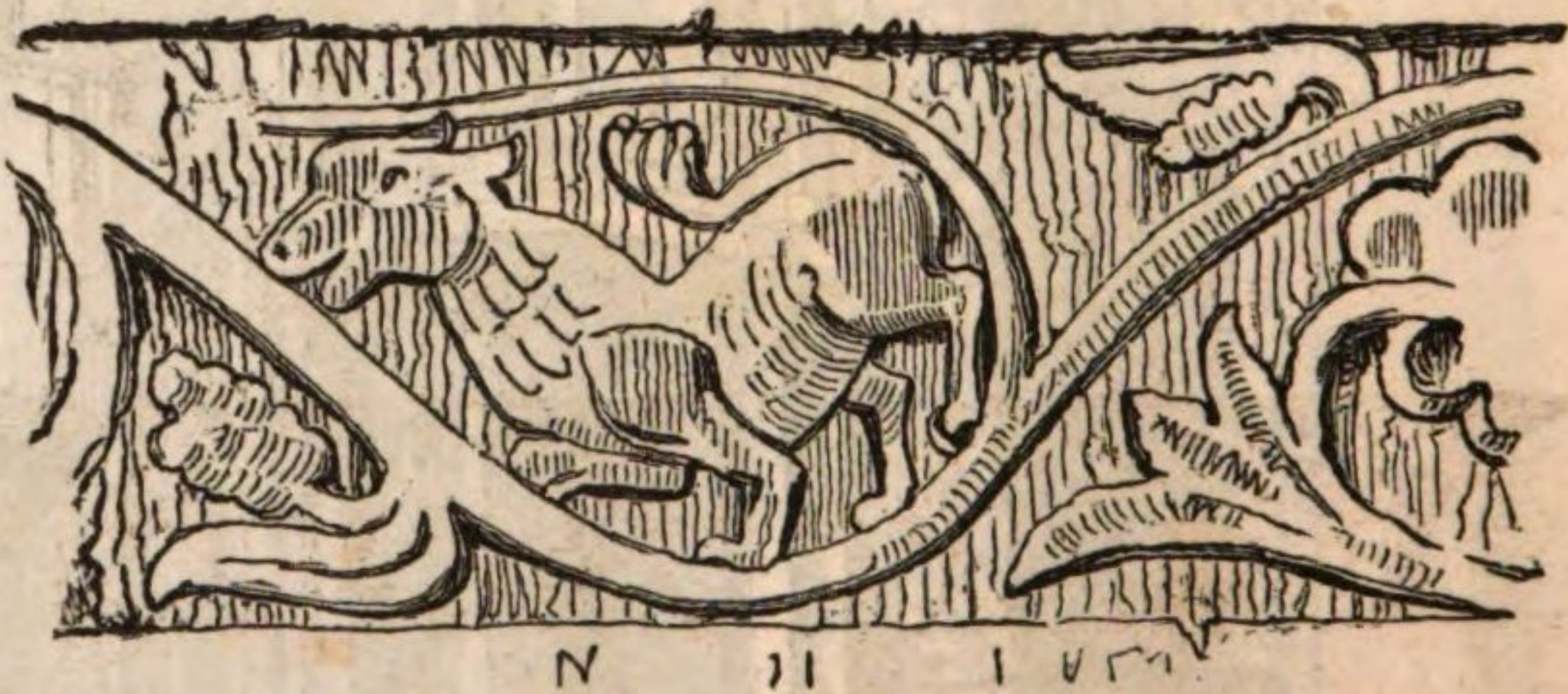
den lateinischen Basiliken, sie sind nämlich nicht auf zwei Seiten vertheilt, sondern in einem Bau an der Evangelienseite vereinigt, höchst wahrscheinlich um die Kirche nicht zu sehr zu verengen. Zusammengesetzt ist diese Kanzel, S. Fig. 20, aus alten Platten, darunter einige, z. B. ein Relieffragment, Scenen aus dem Hermesdienst, noch aus heidnisch-römischer Zeit zu sein scheinen.

Das Epistelpult bildet gewissermassen einen Flötzen in der Kanzeltreppe und richtet sich nach Süden zu gegen das Mittelschiff hin.

Die Crypta, in welcher merkwürdigerweise eine Süsswasserquelle — wahrscheinlich die früher zur Speisung des Taufbeckens benutzte — sprudelt, zieht sich im Halbkreis unter dem Presbyterium herum und liefert durch diese Lage grade unter dem zuversichtlich noch von der ersten Anlage her erhaltenen Theile des Gebäudes den Beweis, dass sie selbst von dieser ersten Anlage im Jahr 641 herrührt, dass man also schon damals Crypten gleichzeitig mit den Kirchen erbaute, was von so vielen Gelehrten in Abrede gestellt wird, unter andern von Cordero, welcher behauptet, dass solche Anlagen vor dem Jahre 1000 nichtvorkämen¹⁾.

Die Frieseinfassung der Hauptthür, Fig. 21, die Friesstücke, Fig. 22 und 23, und Plattenreste, das Kreuz und die überhöhten jonischen Kapitäle und viele andre Ornamententrümmer, die man an den Mauern der Kirche hie und da eingemauert findet, scheinen ihrer rohen Arbeit nach der Reparatur von 864 anzugehören, 1008 aber von der ihnen 864 gegebenen Stätte entfernt und theils ungeschickt wieder angebracht, theils nur als Mauersteine verwendet worden zu sein.

Fig. 21.



Von der letzten Reparatur, im Jahr 1008, sind zwei Weihbecken, auf welche wir also weiter unten zurückkommen werden.

Noch sind die Vorrichtungen zu erwähnen, mittelst deren die Erbauer dieser Kirche dieselbe erleuchteten, ohne doch ihr Inneres den Unbilden der Witterung auszusetzen und zwar so hell erleuchteten, dass, wie wir schon oben erwähnten, die gleichzeitigen Chronisten grade diese grosse Helligkeit als besonderen Vorzug der Kirche

¹⁾ Cordero di San Quintino. *Ragionamento dell italiana Architettura durante la dominazione longobarda.* Brescia 1829. pag. 119 und 120.

priesen, während doch bekanntlich damals das Glas noch sehr theuer war und daher der jedenfalls noch gar nicht reichen Colonie nicht zu Gebote stand. Doch sie wussten sich zu helfen, indem sie die Fensteröffnungen mit Alabasterplatten ausfüllten und in diese an sich schon durchschimmernden Platten noch kreisförmige Vertiefungen einarbeiteten, welche fast durchsichtig wurden. In ganz ähnlicher Weise finden wir Fensterkreuz und Verglasung durch dieselbe Steinplatte vertreten in der Basilika *S. Vincenzo e Anastasio alle tre fontane* bei Rom, in *S. Miniato al monte* in Florenz etc.

An einigen der Fenster in Torcello sind ausser diesen Platten auch

Fig. 22.



noch steinerne Fensterladen erhalten, deren Zapfen sich in zwei aus der Mauer herausstehenden Ringen drehen, sowie auch einige schräg aus der Mauer herausstehende Platten, welche lediglich zu Sturm schirmen für die Fenster bestimmt zu sein scheinen.

Auf der Nordseite der Kirche schliesst sich ein kleines achteckiges, mit einer Kuppel bedecktes Baptisterium an, vielleicht noch dasselbe, welches mit der Kirche fast gleichzeitig gebaut wurde, obgleich es jetzt alles Schmuckes beraubt ist.

Auf der Westseite, vor dem Hauptportal, bilden einige Säulen mit Holzgebälke eine bedeckte Vorhalle, welche wahrscheinlich die eine Seite des das Atrium umgebenden Porticus ist, von den andern sind nur

Fig. 23.



wenige Ueberbleibsel vorhanden, während der Bischofsstuhl noch unverändert auf seinem Platze steht, unter dem Volke Stuhl des Attila genannt. Es ist ein ganz einfacher, schlichter Thronstuhl aus weissem Marmor. S. Fig. 24.

Der Thurm, nur noch im Unterbau erhalten, ist viereckig und unterscheidet sich also schon dadurch wesentlich von den runden Thürmen aus den Zeiten Theodorichs (S. d. Thurm von Theodorichs Burg in Ravenna, dem der von *S. Apollinare in Classe* vollständig gleicht.)

Aus dieser freilich immer noch unvollständigen Beschreibung erhellt, dass unsre Kathedrale, wenn auch in einzelnen Stücken abweichend, doch im Ganzen noch die Construction und Disposition der älteren lateinischen Basiliken ohne Querschiff zeigt und nur sehr wenig orientalischen

Einfluss blicken lässt, also in ihrer wesentlichen Gestalt unbedingt der Zeit vor dem Jahr 1000 angehört und 1008 nur eine Reparatur zu erleiden hatte.

Man sieht keine Kapitäle mit Lilien oder Granatäpfeln oder in Korbform, wie man sie an den bizantinischen Bauen findet. Die Säulen zwischen den Schiffen tragen vielmehr corinthische Kapitäle von jener rohen Auffassung, wie wir sie oft an römisch-christlichen Bauen wieder finden; höchstens die zum Theil in Nr. 19, 21—23 abgebildeten Marmorplatten der Brüstungen und Thüreinfassungen zeigen in der Art und Weise, wie sich ihr Zweigwerk verschlingt und in der Einmischung von Thieren mitten in diese Verschlingungen den Einfluss, den die orientalische Kunst vor wie nach Justinian auf die Kultur von Altinum, Aquileja und Cividale etc. haben musste, wo man jetzt noch Ueberbleibsel ähnlicher Formen findet, auf deren einige wir bald zurückkommen werden.

Die Kapitäle mögen wohl, sowie manches Andere von Altinum hiehergeschafft sein, wie denn auch der Fortsetzer der Altinatischen Chronik erzählt, dass die Einwohner von Oderzo jeden Stein von dort mit fortnahmen, „*totam petram de hinc abstulerunt*¹⁾.“

Fig. 24.

Ausgrabungen in Altinum.

Noch mehr bestätigt wird dies durch die auffallende Aehnlichkeit der Torcelloser Details mit den, freilich ziemlich kargen und fast nur in Detailfragmenten bestehenden Ergebnissen der unter der sorgfältigen Aufsicht der Herren *Latis* angestellten Ausgrabungen zu Altinum.

Wohnhäuser.

Erhalten ist aber von dieser ersten Periode fast Nichts, weder in Torcello, noch in Venedig selbst, wenn man nicht einzelne Kapitäle und dergleichen rechnen will, die im 11. und 12. Jahrhundert in Venedig bei Neubauten wieder mit verwendet wurden²⁾, oder die Substructionen von Wohnhäusern, die hie und da in Torcello noch stehen und bei niedriger Ebbe über das Wasser emporragen.



Die Wohnhäuser der ersten Zeit mögen wohl noch die antike Disposition gezeigt haben, aber bald, wahrscheinlich schon im 9. Jahrhun-

¹⁾ *Cronaca di Mario in seguito alla Altinate si reputa del 1292. Siehe Archivio storico vol. VIII. Firenze 1845 pag. 774.*

²⁾ Auf einige derselben werden wir bei Betrachtung der betreffenden Paläste etc. weiter unten zurückkommen.

dert, hat sich die späterhin, ja noch bis auf die neuste Zeit gebräuchliche Hauptform ausgebildet. Die Halle unten, der Saal oben in der Mitte des Gebäudes und zu beiden Seiten Zimmer mit Alkoven. Da Saal und Halle bei ihrer grossen Tiefe viel Licht erforderten, wurden sie nach Aussen nicht durch eine Wand, sondern durch Bogenstellungen abgeschlossen und dadurch der heitere, offene, einladende Charakter der Façaden erzeugt. Durch die Terrainbeschaffenheit war man genöthigt, die Hauptstrassen als Canäle anzulegen; die Hauptfaçaden erhielten dadurch einen massigen Unterbau und nach dem Wasser herabführende Stufen. Um aber Raum zu Verrichtungen zu erhalten, die man in andern Städten auf den Strassen vorzunehmen pflegt, gab man fast jedem Hause einen Hof, der von der engen Landgasse nur durch eine Mauer getrennt war und so zugleich der Gasse Luft und Licht zuführte und auch die Gelegenheit darbot, als Zugang zu dem ersten Geschoss eine Freitreppe anzuordnen, welche erlaubte, sich direct von der Strasse in die obern Räume zu begeben, ohne dass man genöthigt war, die untern zu Niederlagen, Dienerwohnungen, Geschäftslocalen u. dergl. verwendeten Räume zu betreten, ohne dass aber auch, wie dies bei einem eingeschlossenen Treppenhaus der Fall gewesen sein würde, die in diesen unteren Räumen sich aufhaltende Dienerschaft verhindert wurde, Jeden die Treppe Passirenden zu controliren. In diesem Hofe befand sich auch die Oeffnung der Cisterne. Auf die specielle Gestaltung der einzelnen Theile dieser Wohnhäuser kommen wir später bei Betrachtung erhaltener Beispiele zurück, da uns aus dieser ersten Periode keine solchen verblieben sind.

Von Eraclea, welches bis 742 Regierungssitz war und wo 697 der erste Doge erwählt wurde, bleibt aus dieser Periode Nichts, was uns die Pracht der Tempel, der Mosaiken und Marmormonumente bezeugt, die diesen Ort schmückten.

Eraclea.

Dasselbe müssen wir leider von Malamocco sagen, das nach Eraclea bis 813 die Regierung beherbergte.

Malamocco.

Ebenso ist das üppige Caorla, das volkreiche Equilio, das uralte und berühmte Kloster *S. Giorgio* in *Pineto* und *Lido maggiore*, die älteste befestigte Stelle der Republik, das durch die Basilika *S. Salvatore* berühmte *Lido bovense*, *S. Erasmo*, *Sette Vigne*, *Castrasia*, *Marcelliana*, *Ammiana* und andere Inseln so gesunken, dass sie nichts Bemerkenswerthes aus dieser Zeit mehr aufzuweisen vermögen.

Caorla.

Noch müssen wir aber, ehe wir uns zu der mittelalterlichen Kunst wenden, der Betrachtung eines Denkmals einige Augenblicke widmen, welches im weitem Bereich der alten Landvenetia uns erhalten ist. Wenn nun auch in der That nicht ganz sicher erwiesen ist, ob dieses Denkmal, das Oratorium im Benedictinerkloster zu Cividale, wirklich iden-

Denkmale
in Cividale
um 800.

tisch ist mit dem in einer alten Chronik, als von der im 8. Jahrhundert regierenden Herzogin *Gertrudis* von Friaul gegründet beschriebenen, so zeigt doch das jetzt bestehende einestheils sehr viele Aehnlichkeit mit der Beschreibung der Chronik, anderntheils auch in der Formgebung den Typus des 9. Jahrhunderts, so dass man wohl mit ziemlicher Gewissheit annehmen kann, dass wir es hier mit einem Bauwerk aus der Zeit ums Jahr 800 zu thun haben.

Nun stand zwar um diese Zeit *Cividale* oder *Civitas di Friuli* noch nicht unter der Herrschaft der Venetianer, aber dennoch glauben wir es durch den Mangel an rein venetianischen Denkmälern gerechtfertigt, dass wir die Beschreibung dieses Bauwerks noch vor dem Schluss dieses Abschnitts folgen lassen, indem wir zugleich die feste Ueberzeugung haben, dass es nicht nur in Beziehung auf die Zeit, sondern auch auf die Formgebung hierher gehört.

Zuerst hören wir die Chronik, welche unter Anderem sagt: „*Gertrudis* erbaute auch den schöngewölbten Chor (*pulchre testudinatum*), dessen Wände ringsum mit vielen Marmortafeln bekleidet sind. Marmorsäulen tragen die gewölbte Decke über dem Altare, und über der herrlichen Eingangsthür befinden sich oberhalb einer Weinranke (*desuper vitem*), sechs Bildsäulen (*imagines VI. sculptae*), die heiligen Frauen *Anastasia*, *Agapa*, *Zionia* und *Irene* und den heiligen *Chrysogonos* mit dem h. *Zoëles* vorstellend.“

Nun wenden wir uns zu dem Gebäude, wie es jetzt besteht. Der Grundriss desselben ist ein Rechteck von 10 Metres Länge und 5,85 Met. Breite. Die Mauer der Façade ist 1 Meter, die übrigen sind 0,76 stark. Das Innere zerfällt in zwei Haupttheile: das nach Morgen liegende Sanctuarium und den Theil, den wir Schiff nennen würden, den aber die Chronik Chor nennt. Betrachten wir zuerst das Sanctuarium. Die dasselbe vom Chore trennende Schrankenwand ruht auf einer Stufe und wird durch grosse Marmortafeln mit erhöhten Rändern gebildet. Zwei Pinienzapfen ähnliche Knöpfe (fast gleich denen auf der Kanzelbrüstung von Torcello) stehen auf dem Rande derselben, nahe an ihren Enden nach der Mauer zu. Zu den beiden Seiten der in der Mitte befindlichen Durchgangsöffnung stehen auf der Schranke zwei nach oben verjüngte viereckige Pfeiler, deren corinthische Kapitäle wohl einen Architrav oder Sturz getragen haben mögen, an dem der Vorhang der heiligen Thür aufgehängt war.

Das Sanctuarium selbst nun hinter dieser Schranke ist gewissermassen in drei Längschiffe getheilt durch vier Säulen und zwei diesen entsprechende Pilaster an der Ostwand. Die Säulen selbst sind antike Marmorsäulen, welche bei verschiedenem Durchmesser und gedrückten,

wenig anmuthigen Verhältnissen durch etwas entartete corinthische Kapitäle bekrönt sind. Auf diesen Säulen ruhen statt der Architrave lange antike Marmorblöcke, welche sich bis zu den Pilastern der Hinterwand erstrecken und den Tonnengewölben der drei Abtheilungen des Sanctuars als Kämpfer dienen. Zuverlässig sind auch sie, sowie die Säulen, einem römischen Gebäude entnommen. Der eine dieser Blöcke ist von istrischem Kalkstein und stellt im Relief einen Ibis und eine Eule im Kampfe mit Schlange und Eidechse zwischen schönem Laubwerk dar. Die Gewölblflächen selbst sind mit Fresken besetzt, die natürlich mehr oder weniger beschädigt sind. Das mittlere zeigt im Scheitel einen Heiland in einer länglichen Glorie und darunter zwei religiöse Darstellungen. Die Umrahmung der Gemälde bilden Gurtbogen in Gestalt breiter gemalter Borten. Ueber den drei Altären im Hintergrunde dieser drei Sanctuarschiffe befinden sich drei im Halbkreis geschlossene Fenster.

Was nun den westlichen Theil des Oratoriums, das Schiff, oder mit der Chronik zu reden, den Chor betrifft, so kann man ihm mit Recht *pulchre testudinatum* nennen, denn dieser fast quadratische Raum ist durch ein schönes Kreuzgewölbe überspannt, in dessen Kämpferhöhe sich ein schönes blumverziertes Kranzgesims, aus Stuck bestehend, herumzieht, welches an manchen Stellen unterbrochen ist, wahrscheinlich durch das Herabfallen einiger Stücken. Den Mittelpunkt der Blumen bilden Köpfe von dunkelfarbigem Glas. Die Kämpfer selbst, die sich auf dieses Gesims aufsetzten, waren mit Blätterkelchen verziert, davon einer noch zu erkennen ist.

Bis auf dieses Kranzgesims nun reichten die fünf Rundbogenfenster herab, welche sonst das Chor erhellten, in Nord und Süd je zwei, im Westen über der Thür eins. Nur die an der Südseite sind noch offen und auch sie haben bei einer späteren Reparatur ihre Form in die des stumpfen Spitzbogens umgeändert. Nur das über der Eingangsthür befindliche hat, obgleich zugemauert, seine Form und Decoration behalten. An seinen Seiten stehen zwei kleine Säulen mit attischen Basen und corinthischen Kapitälern, welche durch sehr kurzes Verhältniss und rohe Arbeit ihre Entstehung in den ersten christlichen Jahrhunderten bezeugen.

Der halbkreisförmige Stirnbogen des Fensters ist reich verziert. Zunächst nach innen ein Kugelperlstab, dann ein Band mit Riemenverschlingungen und dann ein flacher Karnies mit stehenden Palmetten und überhängenden Kelchen bilden diese Verzierung. Die Einfassung der darunterstehenden Thür besteht aus drei Marmorstücken, zu ihren beiden Seiten standen zwei Pilaster, von denen nur noch die sehr ver-

stümmelten Kapitäle vorhanden sind, verbunden durch ein laufendes Stuckornament. Diese Kapitäle dienen als Stützen für einen grossen halbkreisförmigen Stirnbogen, in weisslich-grauem Stuck¹⁾. Seine Verzierung besteht in Folgendem, von innen nach aussen gehend. Zunächst am mittleren halbkreisförmigen, in späterer Zeit *al fresco* bemalten, aber sehr beschädigten Felde zieht sich ein Band mit Perlstab und Rosetten herum, deren Knöpfe von Glas sind, wie im Kranzgesims; dann folgt ein sehr schön gearbeitetes Rebenornament mit Trauben und Weinblättern, auf gemaltem, tiefblauem Glasgrunde in Stuck aufgesetzt; dann kommt wieder ein Band mit Perlstab und Rosetten, gleich dem ersten, dann ein Stab mit länglichen Perlen und endlich eine Zackenverzierung mit halbmondförmigen Zacken. Die andern Theile dieser, sowie der Nord und Südwand zeigen Spuren von Frescomalerei, die wahrscheinlich später an die Stelle der ursprünglichen Marmorbekleidung gesetzt wurde.

Ueber der Thür nun mit ihrem Weinrebenornament, also *desuper vitem*, stehen zu den Seiten des eben beschriebenen Fensters je drei, also zusammen sechs Reliefstatuen, wahrscheinlich die von der Chronik benannten Heiligenbilder; sie sind 10,90'' hoch und in Stuck ausgeführt. Das oben beschriebene Kranzgesims mit Blumen, worauf sie stehen, ist über ihnen wiederholt.

Die beiden, zunächst dem Fenster stehenden sind Männer; ihre Köpfe sind mit Kapuzen bedeckt und über dem sehr einfachen

Fig. 25.



¹⁾ Man sieht, es ist dasselbe System architektonischer Anordnung, was wir später von Bramante wieder aufgenommen sehen.

Kleide tragen sie ein mantelähnliches Obergewand, welches sie, wie die Priester des Mittelalters, mit beiden Armen in die Höhe heben.

Die übrigen vier Figuren sind weiblich, von ihnen theilen wir zwei mit. Die eine, als die am reichsten costümirte, mochte wohl die Gemah-

Fig. 26.



lin des Publius Prolus, die heilige *Anastasia* vorstellen, die, von ihrem Gemahl wegen ihres Christenthums eingekerkert, sich nach des Publius Tode und ihrer dadurch herbeigeführten Befreiung mit dem hier neben ihr stehenden Chrysostomus, einem Priester von *Aquileja* vermählen wollte, welchen Diocletian dorthin verbannt hatte, aber auf Befehl des Statthalters von Illyrien enthauptet wurde.

Die reichgestickte, mit Perlen und Edelsteinen besetzte Gewandung der vier weiblichen Figuren zeigt so vieles Bizantinische, dass man versucht ist, einen griechischen Künstler oder mindestens einen bedeutenden Einfluss griechischer Moden auf die abendländische Frauentracht anzunehmen. Die Köpfe der Frauen haben ausser dem Nimbus, der alle sechs Figuren ziert, auch noch die Auszeichnung einer Krone, während sie eine Krone oder einen Kranz in der linken Hand tragen; in der rechten halten sie ein ganz einfaches Kreuzchen mit der Hostie. Die Gesichter nähern sich mehr dem germanischen oder gothischen, als dem griechischen Typus.

Der Fussboden des Chors wird durch zwei Mosaikstreifen in drei mit Steinplatten ausgelegte Felder getheilt, auf deren mittlerem, ungefähr im letzten Drittel der Tiefe, also näher der Sanctuarschranke als der Thür, auf verziertem Sockel ein Marmorsäulchen sich erhebt, dessen Kapitäl ein Pult trägt, aus demselben Stoffe gearbeitet. An der

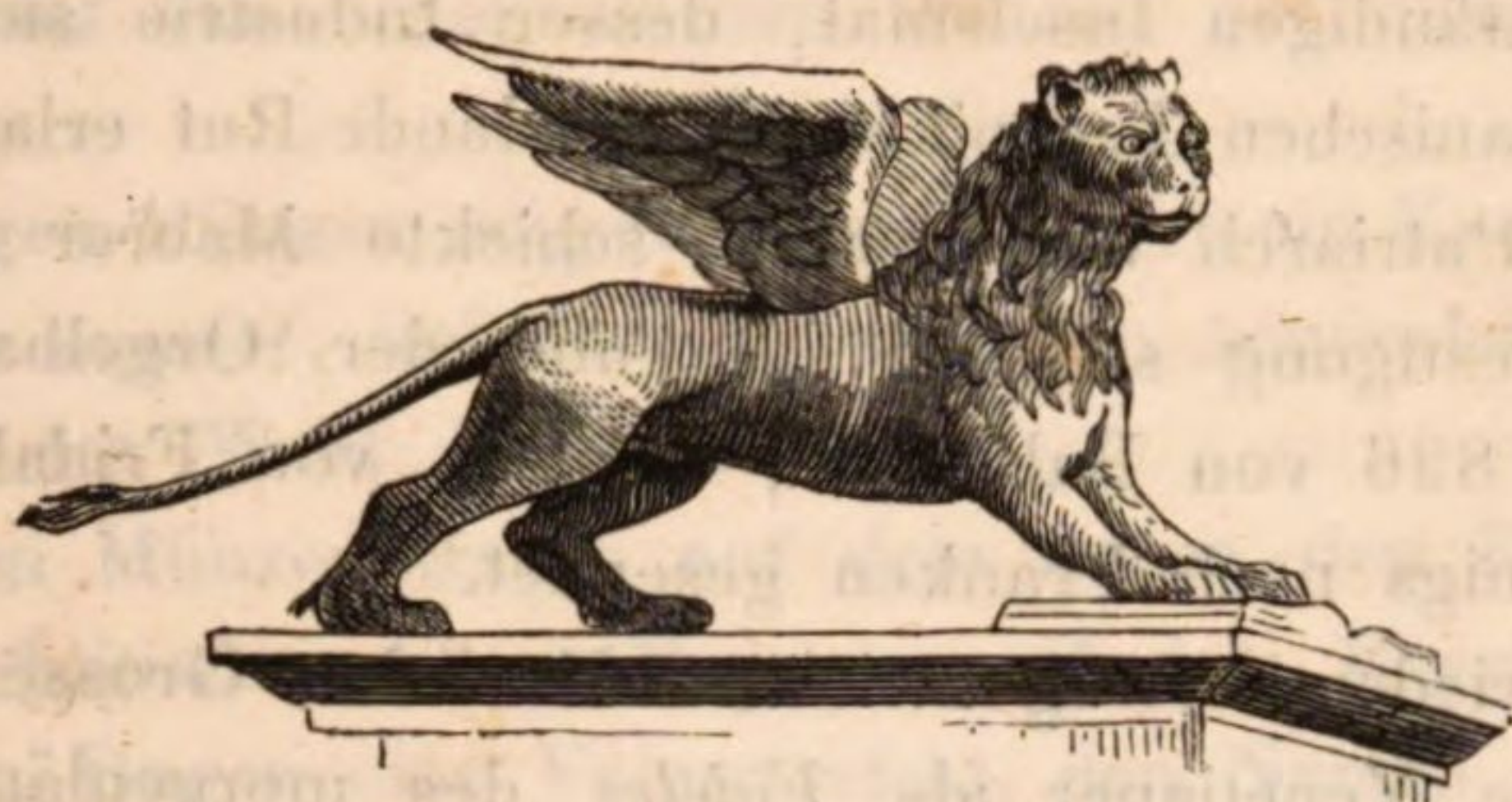
Westseite der Säule liegt eine quadratische Marmorplatte, wahrscheinlich damit der Sänger sich darauf stelle.

Schon sehr bemerkbar ist an diesem Denkmal der Einfluss von Bizanz. Wie dieser Einfluss in den Zeitverhältnissen begründet war, wie er sich immer mehr und mehr geltend machte, das näher zu beleuchten, dürfte wohl hier nicht am Orte sein, da mit dem Auftreten dieses bizantinischen Einflusses das Mittelalter in der Kunst beginnt.

Ziemlich gleichzeitig mit dem eben beschriebenen Oratorium wurde das Baptisterium des Doms von Cividale errichtet. Vom heiligen *Callista*, Patriarchen von Aquileja, unter der Herrschaft Liutprands erbaut und kurze Zeit darauf, nach dem Sturz des Lombardenreichs, vom Patriarchen *Sigwald* († 776) reparirt, zeigt das Baptisterium im Grundriss ein Achteck; acht Säulchen von verdorbener corinthischer Formgebung stehen auf einer im Achteck sich herumziehenden Sockelmauer, deren eine Seite offen ist. Die Säulen tragen Rundbogen, über deren einem zwei Pfauen eingemeisselt sind, die eine Blume zerrupfen. Das Ganze ist durch einen Sims von schlechter römischer Formgebung geschlossen, dessen Fries eine lange Inschrift trägt, die in schlechten lateinischen Versen die Geschichte der Erbauung und die Namen der Erbauer enthält. Die Felder der Sockelmauer enthalten in ganz flachem, dem Niello ähnelnden Relief rohe und bizarre Sculpturen. Zwei davon stellen die Thiere der Evangelisten vor, das dritte ein Kreuz mit zwei Palmen und zwei Candelabern zur Seite und von vier Kreisen umgeben, in denen die Symbole der Evangelisten, äusserst roh gearbeitet, wiederkehren, in den ungestalteten Klauen Bücher haltend. Die Kreise tragen Inschriften, auf den Evangelisten bezüglich.

Das Grab des Herzogs Pemo v. Friuli in der Kirche *S. Martin* in *Cividale* und Gitterbrüstungen im Dom von *Aquileja* zeigen denselben Stil, dieselbe rohe Arbeit und dieselbe Anwendung thierischer Symbole; alles Beweise des schon beginnenden Einflusses byzantinischer Kunst, bei noch nicht besiegttem Vorherrschen der tiefgesunkenen spätromanischen oder lateinischen Architektur.

Fig. 27.



ZWEITER ABSCHNITT.

Jahr 864—1450 n. Chr. Geb.

Mittelalterliche Kunst auf den venetianischen Inseln.

Byzantinische Kunst im Kampf mit der altchristlich-römischen. Verschmelzung dieser beiden Stile. Beispiele: S. Giacomo di Rialto. Der Dom von Murano. S. Fosca auf Torcello. Einzelnes an Palästen etc. in Venedig. Der Markus-Dom zum Theil. Brunnenöffnungen. Entstehung der italienisch-byzantinischen Kunst. Beispiele davon. Vergleichen des byzantinischen Stils in Venedig mit dem arabischen. Ausbildung der Spitzbogenform. Ursprung derselben. Weitere Fortbildung und Anwendung auf Ziegelconstruction. Beispiele dafür. Marmorarchitektur an Palästen. Beispiele. Bemalungen an der Aussenseite von Palästen, Beweise und Beispiele dafür. Künstler dieser Periode. Bildhauerei dieser Zeit.

Während bisher, wie wir gesehen, die altchristliche Kunst in ihrem Kampf mit der byzantinischen bisweilen noch siegreich war, wird sogleich mit dem Beginn des jetzt zu behandelnden Zeitabschnittes der Einfluss des Orients auf die Kunst Venedigs, durch politische Verbindungen bedingt, bei weitem entschiedener.

Schon zu Anfang des neunten Jahrhunderts tritt ein griechischer Kaiser, *Nikephorus*, als Bundesgenosse des Dogen *Obelerio* auf, der seinen Bruder *Beato* nach Constantinopel schickte, während die Venetianer ihrer Republik den stolzen Beinamen der erstgeborenen, einzig rechtmässigen Tochter Roms gaben und einen tiefwurzelnden Hass gegen alle occidentalischen Machthaber, Longobarden, Franken etc. hegten, die sie unter Roms Herrschaft als Barbaren betrachten gelernt hatten. Daher auch ihre Sympathien gegen den griechischen Hof, der sich ja direct von dem Römerreich herleitete.

Durch Hilfe der Griechen war es auch den Venetianern möglich, den oben schon erwähnten Angriff der Franken 809 unter Pipin zurückzuschlagen, in Folge dessen der Regierungssitz nach Rialto verlegt wurde.

Venetische
Techniker im
Ausland.

826.

Diese Verlegung hatte die glücklichsten Folgen für den von nun an ganz selbstständigen Inselstaat, dessen Industrie sich bald so hob, dass die venetianischen Techniker im Auslande Ruf erlangten. Fortunat, um diese Zeit Patriarch von Grado, schickte Maurer an Ludwig von Ungarn zu Befestigung seiner Städte und der Orgelbauer *Gregor* von *Venedig* wurde 826 von Balderich, Herzog von Friaul, auf Ansuchen des Frankenkönigs nach Franken gesendet.

In dem Friedensvertrag zwischen Karl dem Grossen und Nikephorus wurden die Venetianer als *Fideles* des morgenländischen Reiches mit aufgenommen.

In den nun folgenden Kämpfen nach innen und aussen war es den Venetianern nicht möglich, an die Pflege der Kunst zu denken, obgleich die Verlegung der Regierung die Erbauung verschiedener öffentlicher Gebäude in der Nähe von Rialto und unter diesen auch eines Dogenpalastes, wahrscheinlich an seiner jetzigen Stelle, zur Folge hatte.

882 in den Kämpfen der Grafen *Marino* von *Commachio* gegen *Giovanni Partecipazio* wurden mehrere venetianische Inselstädte zerstört, auch *Torcello* litt zu dieser Zeit viel.

888 Befesti-
gung
Venedigs.

888 war endlich *Piedro Tribuno* nach vielen Zwistigkeiten und kurzen Dogenregierungen zum Dogen gewählt worden. Ein kräftiger, verständiger Mann, fing er an, Venedig zu befestigen, indem er den Hafen mit Ketten schliessen liess und unter andern namentlich die Insel *Olivolo* (*Albiola*) mit einem starken *castillo* versah, so dass Venedig ums Jahr 910 den Ungarn tapfer und glücklich widerstehen konnte, welche schon *Equilo* (jetzt *Jesulo*), *Capo d'Argere*, *Chioggia*, das *Lido* und *Città nuova*, die an der Stelle von *Eraclea* nach 809 neu erbaute Stadt, besetzt und verwüstet hatten.

Auch liess Tribuno den Grund zum *Campanile* von *S. Marco* legen.

Raub
der Bräute.

Orso Partecipazio, genannt *Badoer* der Grosse, stand in den freundschaftlichsten Beziehungen zu dem griechischen Hofe. Ihm folgte *Pietro Candian II.* Unter seiner Regierung wurden durch istrische Seeräuber aus einem am Maria Reinigungstage sich nach *S. Petro del castello* in *Olivolo* bewegenden Brautzuge sämtliche Bräute mit Gewalt entführt, das dem Brautzuge ohne Waffen der *Riva del Schiavoni* entlang folgende Volk war hilflos, aber schnell hatte *Pietro Candian* mit Hilfe der Bewohner von *S. Maria Formosa* eine Flottille von Barken zusammengebracht, holte die Räuber in den Lagunen ein und errettete die Bräute.

In dieser Zeit hatte Venedig überhaupt viel von den Seeräubern zu leiden.

Pietro Badoer (939—942) schloss einen Vertrag mit Berengar, der den freien Umlauf der venetianischen Münzen auf dem Festlande gestattete. Münzen.

Die damaligen Münzen zeigen auf dem Avers ein Kreuz mit der Umschrift, *Christus imperat*, auf dem Revers eine sonderbare bizantinische Verzierung und das Wort *Venutia*.

Die späteren Münzen tragen auf dem Avers den Erlöser auf dem Thron mit den Initialen seines Namens, auf dem Revers den heiligen Marcus, der dem Dogen eine Fahne reicht, den Namen des regierenden Dogen und die Unterschrift: *Stus Marcus Venetiarum*.

Unter *Candian III.* soll im Jahr 950 die *Basilika S. Mariae plebis murianensis* begonnen und 957 geweiht worden sein¹⁾.

976 erregte das Volk in gerechtem Unwillen einen Aufstand gegen den Dogen *Petro Candiau IV.* Dabei wurde leider auch der Dogenpalast und auch die danebenliegende Kirche des heiligen Markus ein Raub der Flammen. 976 Brand des Dogenpalastes und der Markuskirche.

Durch die nun folgende Wahl wurde *Pietro Orseolo* Doge. Dieser verwendete einen grossen Theil seines Privatvermögens zum Wiederaufbau der Markuskirche und des Dogenpalastes, sowie zur Errichtung eines Hospitals bei S. Marcus, ging aber leider schon 978 ins Kloster nach Perpignan.

Die unter ihm errichtete Markuskirche soll zwar noch bei weitem prachtvoller, als die verbrannte gewesen sein, jedoch mag wohl die Solidität des Baues dieser Pracht nicht entsprochen haben, obgleich noch einiges Holzwerk davon bis zum Dogen *Selvo* sich erhalten haben soll²⁾.

Durch die unglückseligen Bürgerkriege zwischen den *Morosini* und *Coloprini* wurde der Doge *Memmo* 991 gezwungen, der Dogenwürde zu entsagen und ins Kloster zu gehen. Seine Anhänger, die *Morosini*, bauten ein Benedictinerkloster bei der Kirche *S. Giorgio*, die er ihnen übergeben, während sie bisher zum Dogenpalast gehört hatte (wahrscheinlich ist dies die Kirche *S. Giorgio dei Greci*).

Abermals war es ein *Orseolo*, *Orso Orseolo II.*, der die zerrüttete Republik wieder zur Ruhe und zu grossem Glanze bringen sollte. An ihn wendete sich der so eben constituirte Bund der istrischen Seestädte mit der Bitte, sich an die Spitze ihrer Unternehmung gegen die

¹⁾ Siehe *Ughelli Italia sacra V. Fol. 395*; wir kommen bald darauf zurück.

²⁾ *Cicognara Storia della Scultura II. 43.*

Slavonier zu stellen, die Kroatien und Dalmatien inne hatten und sich über Istrien einen Weg nach Byzanz bahnen wollten.

997 Istrien
huldigt.

In Folge der von ihm gestellten Bedingungen empfing er 997 im Namen Venedigs zu *Polo* die Huldigung aller dieser Städte mit Ausnahme von *Curzola* und *Lezina*, die sich mit den Narentinern verbanden und mit ihnen unterworfen wurden, sendete dann in jede dieser Städte einen Statthalter mit dem Titel *Podestà* und nahm endlich, vom Volk aufgefordert, den Titel „Herzog von Venedig und Dalmatien“ an.

Ihm dankte man die Erbauung und Wiederherstellung vieler öffentlicher Gebäude, namentlich auf *Eraclea* und *Grado*, aus seinen eignen Mitteln. Er führte durch die Verehelichung seines ältesten Sohnes und Mitregenten mit der Nichte der beiden Kaiser von Constantinopel eine noch innigere Verbindung mit dem Oriente herbei und erwirkte bei Gelegenheit des Besuchs *Ottos III.*¹⁾ am Grabe des *S. Markus* die Losprechung von dem an das abendländische Kaiserthum zahlbaren, obgleich geringen Tribute.

Sein ältester Sohn starb leider an der Pest. Er selbst folgte ihm 1006.

Sein zweiter Sohn *Otto*, der Pathe *Ottos III.*, wurde zum Dogen gewählt und trat ganz in die Fusstapfen seines Vaters. Er verehelichte sich mit einer Schwester des heiligen Stephan von Ungarn und sein Bruder war Patriarch von *Grado*.

Unter den *Orseoli* wurde sehr viel gebaut. So wurden, wie schon oben erwähnt, umfängliche Restaurationen der Kathedrale von *Torcello* im Jahre 1008 ausgeführt.

Im Jahre 999 wird der Dom von *Murano* zuerst erwähnt, im Jahre 1011 die Kirche *S. Fosca* auf *Torcello*.

Im Jahre 1013 wurde die Kirche *S. Giacomo di Rialto* restaurirt.

Orseolo II. reparirte und verschönerte den Dogenpalast.

Unter den Regierungen der beiden *Orseoli*, wo die Republik innere Ruhe genoss, erhoben sich auch viele Privatpaläste.

Aber auch *Otto* konnte einem gewaltsamen Sturze nicht entgehen. 1026 wurde er durch *Demenigo Flabenigo* gestürzt. Zwar hatte dieser noch manchen Kampf mit den Häuptern andrer Parteien und namentlich mit den Brüdern *Ottos* auszuhalten, gelangte aber doch endlich zur Dogenwürde.

¹⁾ Dieser wohnte im Kloster *S. Servolo*, woraus auf das Alter dieses Klosters zu schliessen ist.

Die Orseoli wurden verbannt und bei Gelegenheit der Vertreibung des Bischofs von Grado, *Ottos* Bruder, seine Bischofsstadt Torcello verwüstet.

Einmal auf dem Thron fest, regierte Flabenigo sehr gut; er liess ein Gesetz geben, welches die Erblichkeit der Dogenwürde negirte, die Bestimmung eines Nachfolgers vor dem Tode des regierenden Dogen verbot und den Dogen unter die Aufsicht zweier Rathsversammlungen stellte.

Er starb 1044.

Ihm folgte *Domenigo Contarini* 1044—1069; seine Regierung war im Allgemeinen ruhig, nur durch einen Aufstand von Zaara und durch neue Angriffe der Patriarchen von Aquileja gegen Grado und Torcello gestört.

Gleich beim Anfange seiner Regierung, nach Einigen schon 1043, fing er an, der Markuskirche die jetzige Gestalt zu geben; diessmal wurden die Mauern derselben aus Ziegeln erbaut.

Ihm folgte *Domenigo Silvio* oder *Selvo*, der dem Alexis Comnenus gegen die Normannen zu Hilfe zog, aber, von denselben geschlagen, durch den Unwillen der sieggewohnten Venetianer gezwungen wurde, abzudanken 1084.

Er liess an verschiedenen Orten nach Säulen und alten Marmorarbeiten suchen und rief fremde Architekten herbei, um die Markuskirche zu vollenden und auszuschnücken. Ums Jahr 1071 soll er sie vollendet haben.

Er liess auch (wahrscheinlich um 1073) *S. Giacomo di Rialto* nochmals repariren.

Selvos Nachfolger, *Vitale Falieri*, wusste für die fortgesetzte Hilfe gegen die Normannen die Anerkennung der Besitzungen Venedigs in Dalmatien Seiten Constantinopels, sowie einige, den Venetianern sehr günstige Handelsprivilegien zu erlangen und betheiligte sich auch an den Kreuzzügen.

Auch wurden unter seiner Regierung die Messen eingerichtet.

Wir sehen also von 800 an bis zum Beginn der Kreuzzüge den Umgang und die Verbindung Venedigs mit dem Orient immer inniger werden. Eine natürliche Folge davon musste sein, dass byzantinische Kunst in Venedig Eingang und Beifall fand und bald mehr, bald weniger siegreich im Kampf mit der römisch-altchristlichen oder lateinischen auftrat.

Die Benennung byzantinisch wird von Vielen ganz verworfen und diess mag wohl daher kommen, weil sie von Anderen zu weit ausgedehnt worden ist.

Wir können weder dem Einen noch dem Andern beipflichten, son-

Stilrichtungen
des
Mittelalters.

den müssen uns dahin entscheiden, dass die Stilrichtungen des Mittelalters in folgende zerfallen:

- 1) *Altchristliche* oder lateinische und aus ihr hervorgehend
- 2) die *frühromanische* — neben derselben aus ächtrömischen und orientalischen Elementen
- 3) die *byzantinische*
- 4) aus dem Kampf der byzantinischen und frühromanischen, aus der Vermischung beider mit nordischen Elementen die *spätromanische*, bisher allerdings fälschlich byzantinisch, von Einigen sogar lombardisch genannt, aus deren Vermischung mit normännischen Elementen endlich
- 5) die *gothische Bauweise* entstand.

So viel auch gegen die Benennung gothisch mit Recht geifert worden ist, so ist sie doch viel zu sehr eingebürgert, als dass ein Versuch sie auszurotten, gelingen würde, behalten wir sie daher bei.

Gleichzeitig mit der Ausbreitung der byzantinischen Kunst nach Westen, wodurch der spätromanische Stil entstand, breitete sich dieselbe auch nach Südosten aus und bildete durch Vermischung mit indischen und persischen Elementen

6) den *arabischen* Stil, dessen Verpflanzung nach Afrika und Spanien die Entstehung

7) des *maurischen* herbeiführte, während durch seine Vermischung mit normannischen Elementen sich

8) die *sarazenische* Bauweise auf Sicilien ausbildete, die zur Gestaltung der gothischen wiederum das Ihrige beitrug.

Dadurch nun, dass Venedig immer mit allen den Völkern, die die Träger dieser verschiedenen Stilrichtungen waren, lebhaft verkehrte, erklärt es sich, dass die Bauten Venedigs die Typen aller dieser Stilrichtungen und zwar bald die der einen, bald die der andern mehr vorherrschend an sich tragen. Die organische Entwicklung der Baukunst Venedigs ist daher nicht eher mit Schärfe darzulegen, als nach Betrachtung der einzelnen Denkmale in möglichst chronologischer Reihenfolge, mit jedesmaliger Rücksicht auf die zur Zeit der Errichtung der einzelnen grade besonders gepflogenen Verbindungen Venedigs mit diesem oder jenem Staate. Darum haben wir auch unsere Leser solange mit der politischen Geschichte Venedigs bemüsst und gehen nun zu der Beschreibung der Bauwerke selbst über.

S. Giacomo-
metto di Ri-
alto.
520, 1013.

S. Giacometto di Rialto. Die vermuthliche Gründungszeit dieser Kirche wurde schon oben erwähnt; sie soll zwar nicht die erste Kirche gewesen sein, die hier errichtet wurde, denn nach *Gallicioli* wären mindestens die Kirchen *S. Zaccaria* und *S. Sergio e Bacco* noch vor ihr erbaut worden. Von diesen alten Bauten aber ist uns gar nichts mehr erhalten,

von *S. Giacomo* wenigstens noch die Grundform und vielleicht auch einige der Details, welche bei den zahlreichen Reparaturen wieder angewendet worden sein mögen. Der Grundplan, s. Fig. 28 ist zwar der einer dreischiffigen Basilika mit Pronaos, aber von den sechs Säulen, welche die drei Schiffe trennen, haben vier augenscheinlich dazu gedient, eine Kuppel zu tragen, von der noch die grossen, die Säulen verbindenden Gurtbogen, sowie Theile der Pendentifs erhalten sind; zu den beiden Seiten des quadratischen Chors befinden sich capellenartige Ausbaue, welche aber später sein können, die Vorsprünge aber, welche das Querschiff gegen die Seitenschiffe hat, sind jedenfalls alt und so hat dieser Grundplan, wenngleich den allgemeinen Charakter aller Basiliken tragend, doch schon viele byzantinische Motive in sich aufgenommen und nähert sich der Kreuzform mit der Centralkuppel; nur der Pronaos vor den drei Thüren ist noch echt lateinisch; Säulen und Kapitäle sind zwar alle spätrömischer Form, aber ihre Verschiedenheit bekundet, dass sie von mehreren älteren Gebäuden entnommen sind; die Art der Meiselung deutet auf das 5. oder 6. Jahrhundert; die abgestutzt kegelförmigen schweren Kapitälplatten aber, die sie auf ihren Glocken tragen, sind jedenfalls vom ersten Drittheil des 6. Jahrhunderts; sie ähneln sehr denen an *S. Apollinare in Classe* und an *S. Martin* und *S. Vitale* in Ravenna, und an der Cathedrale von *Parenzo* in Istrien, die vor der Einnahme Parenzo's durch die Venetianer schon Reparaturen unterworfen war und im 6. Jahrhundert erbaut wurde, sowie an arabischen Constructionen aus dem 7. und 8. Jahrhundert.

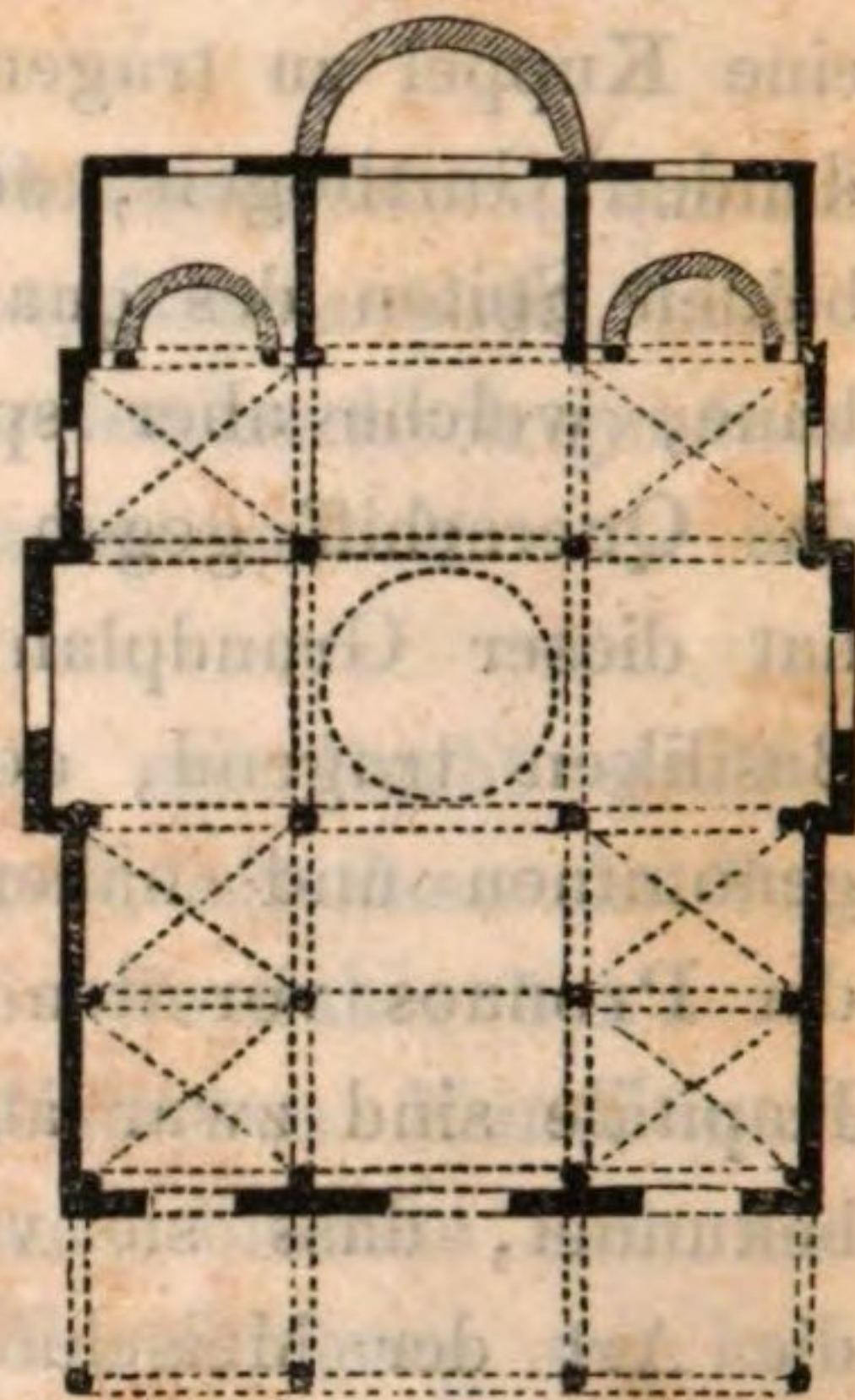
Da *S. Giacomo* ausser den schon erwähnten Reparaturen (S. 46 u. 47) im Jahre 1194 nochmals von der Familie Caldiera restaurirt wurde, da man endlich 1531 das Pflaster erhöhte, so ist weder von den Wandmalereien, noch vom Fussboden etwas Altes erhalten, selbst die Säulenfüsse sind nicht mehr zu sehen, also auch über die Höhenverhältnisse kein Urtheil mehr zu fällen.

Santa Fosca auf *Torcello*. Diese Kirche ist zwar weniger als die vorige durch Restaurationen verändert worden, über ihre Erbauungszeit aber ist eine sichere Nachricht gar nicht vorhanden. Viele Chroniken wollen zwar behaupten, sie sei schon im 9. Jahrhundert gebaut, haben aber gar keine Beweise für ihre Behauptung anzuführen; erwähnt wird sie zuerst in einem notariellen Instrument vom Jahre 1011.

Betrachten wir zunächst ihren Grundriss (S. Fig. 15, S. 28), so finden wir ein griechisches Kreuz mit sehr kurzen Schenkeln, die aber doch gewissermassen in Mittel- und Seitenschiff getheilt sind; die ersteren sind mit Tonnengewölben, die letzteren mit Kreuzgewölben überdeckt, getragen von Pilastern und Säulen. Aeusserlich bildet das Ganze ein

*S. Fosca in
Torcello.
970. ?*

Quadrat mit abgestumpften Ecken, in denen Nischen sitzen; über den inneren Ecken der dadurch entstehenden starken Pfeiler und den denselben nahestehenden Säulen steigen vollständig ausgebildete Pendentifs (Siehe den Durchschnitt Fig. 30) empor, die einen cylindrischen niedrigen Tambour mit vier kleinen Fenstern tragen, über dem sich *Fig. 27.* jedenfalls einst eine Kuppel erhob, die jetzt durch ein Nothdach ersetzt ist. An der Ostseite nur ist der Kreuzarm länger als die drei andern und jedes Schiff dieses östlichen Kreuzarms schliesst eine Chornische, während die drei andern gradlinig schliessen und am Mittelschiffgiebel ein halbkreisförmiges Fenster haben; äusserlich zieht sich an Nord-, West- und Südseite ein Porticus herum, der sich im Norden an den Kreuzgang des gleich daneben liegenden Doms anschliesst. Diese ganze Centralanlage deutet auf vorherrschenden orientalischen Einfluss. S. übr. die Façade Fig. 29.



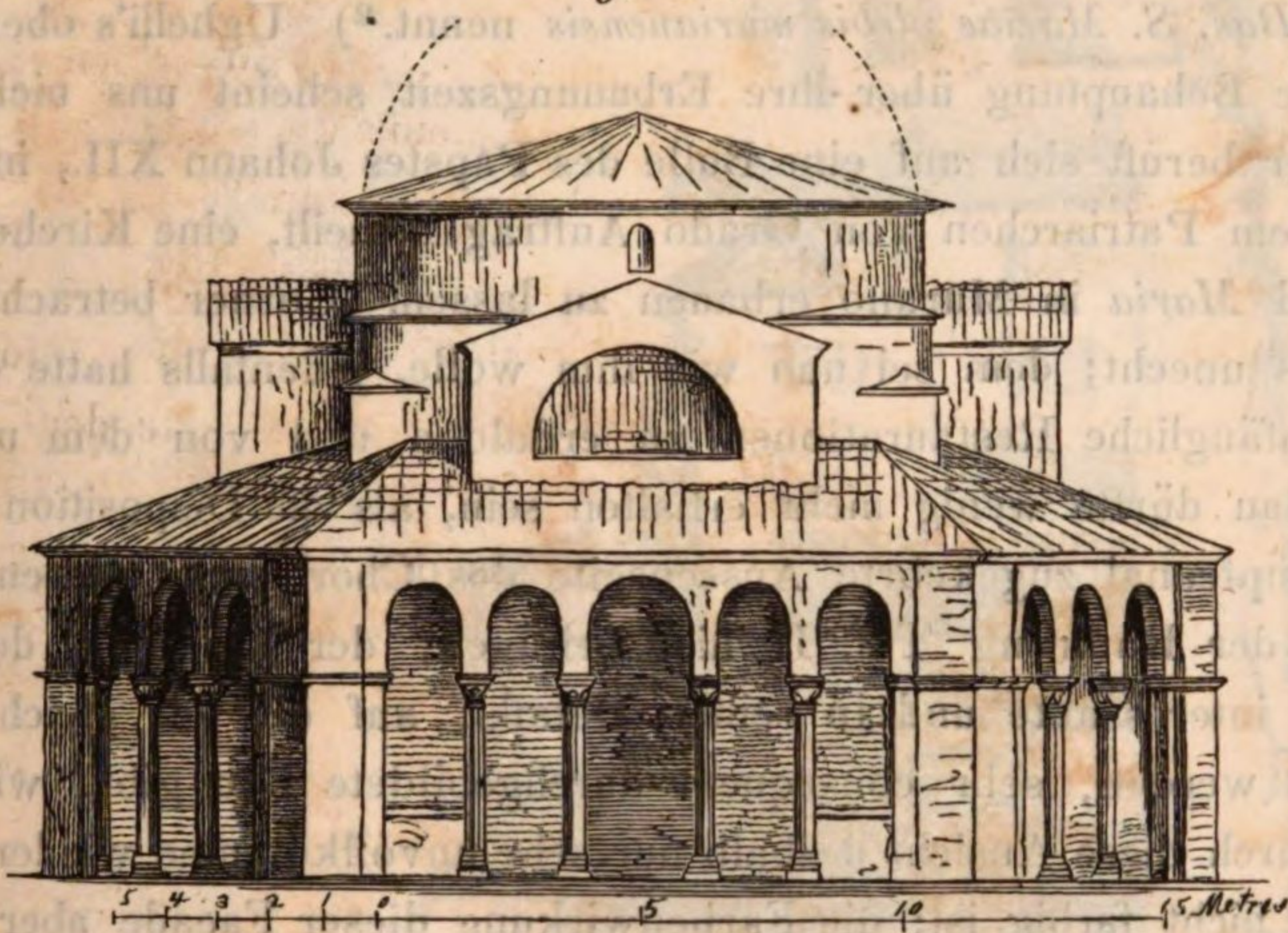
Die inneren Säulen sind aus griechischem Marmor von spätrömischer Arbeit, wahrscheinlich einem antiken Gebäude entnommen, die Bogen in reinem Halbkreis gewölbt, jedoch mit einem Kämpfergesims versehen, das, schon nicht ganz frei von orientalischem Anklang, sehr ähnlich dem Oberglied des Hauptsimses am Denkmal des Theodorich zu Ravenna ist. (S. Fig. 31.) Die Säulen der äusseren Vorhalle (Fig. 32 und 33) sind theils achteckig, theils rund, zeigen in der Formgebung ihrer Basen und Kapitäle schon eine bedeutende Annäherung an diejenigen des byzantinischen und spätromanischen Stils mit seinen Würfelkapitälern, in ihren Details aber noch neben dem neuen Motive der Weinblattranken die römischen Eier- und Perlstäbe, obgleich schroffer und härter behandelt, als an classischen Arbeiten.

Die Bogen dieses Umganges sind überhöhte Rundbogen mit vertical verlängerten Schenkeln, eine offenbar nur durch orientalischen Einfluss entstandene Form, die wir an den meisten Gebäuden des 11. und 12. Jahrhunderts in Venedig wiederkehren sehen; dieselbe Hauptform der Kapitäle, dieselbe Form der Bogen finden wir am untern Geschoss der mittleren Chornische auf der Ostseite der Kirche wieder, deren Abbildung hier in Fig. 34 beifolgt, und die, namentlich in ihrem obern Theile und Hauptsims eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Chorschluss der Cathedrale von Murano (S. unten) zeigt,¹⁾ die zu Ende des 10. Jahr-

¹⁾ Die Detailbildungen beider erinnern sehr an die der *S. Maria Kapnikarea* zu Athen.

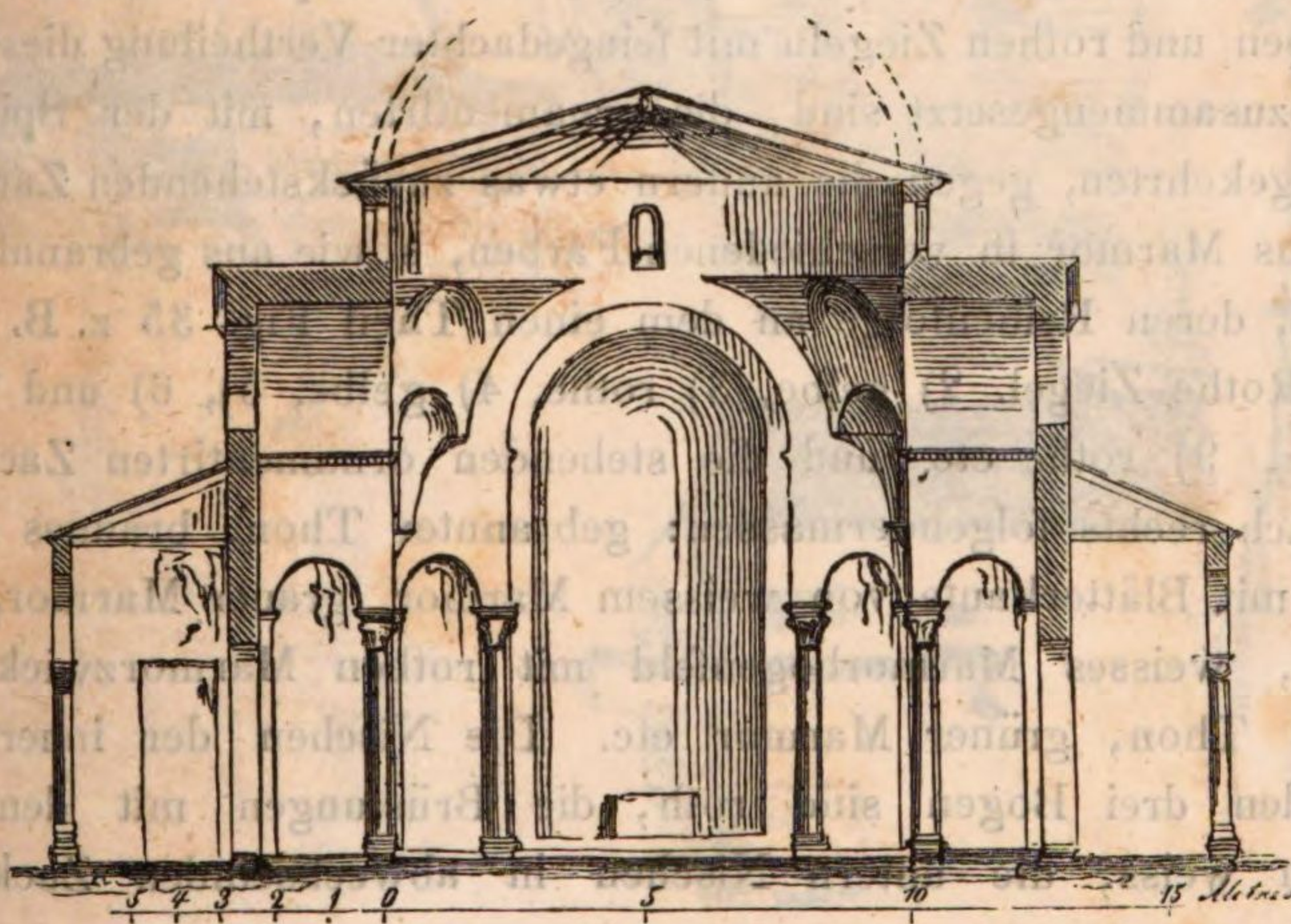
hunderts zuerst erwähnt wird. Aus alledem glauben wir schliessen zu müssen, dass die interessante Kirche *S. Fosca* ihrem Hauptbau nach vielleicht aus dem 9. Jahrhundert stammen kann, ursprünglich aber vier gleiche Kreuzschenkel hatte, vielleicht im Osten durch eine ein-

Fig. 29.



fache, halb runde Nische geschlossen, dass dann ums Jahr 1000, vielleicht in Folge der in oben erwähneter Urkunde von 1011 ausgesprochenen Schenkung Seiten zweier Schwestern, *Maria* und *Buona*,
Chornische
erbaut um
1000.

Fig. 30.



der östliche Kreuzschenkel in seiner jetzigen Gestalt aufgeführt und zu Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts die äussere Halle hinzugefügt wurde, wo sich die Kirche grosser Wohlhabenheit erfreute, in-

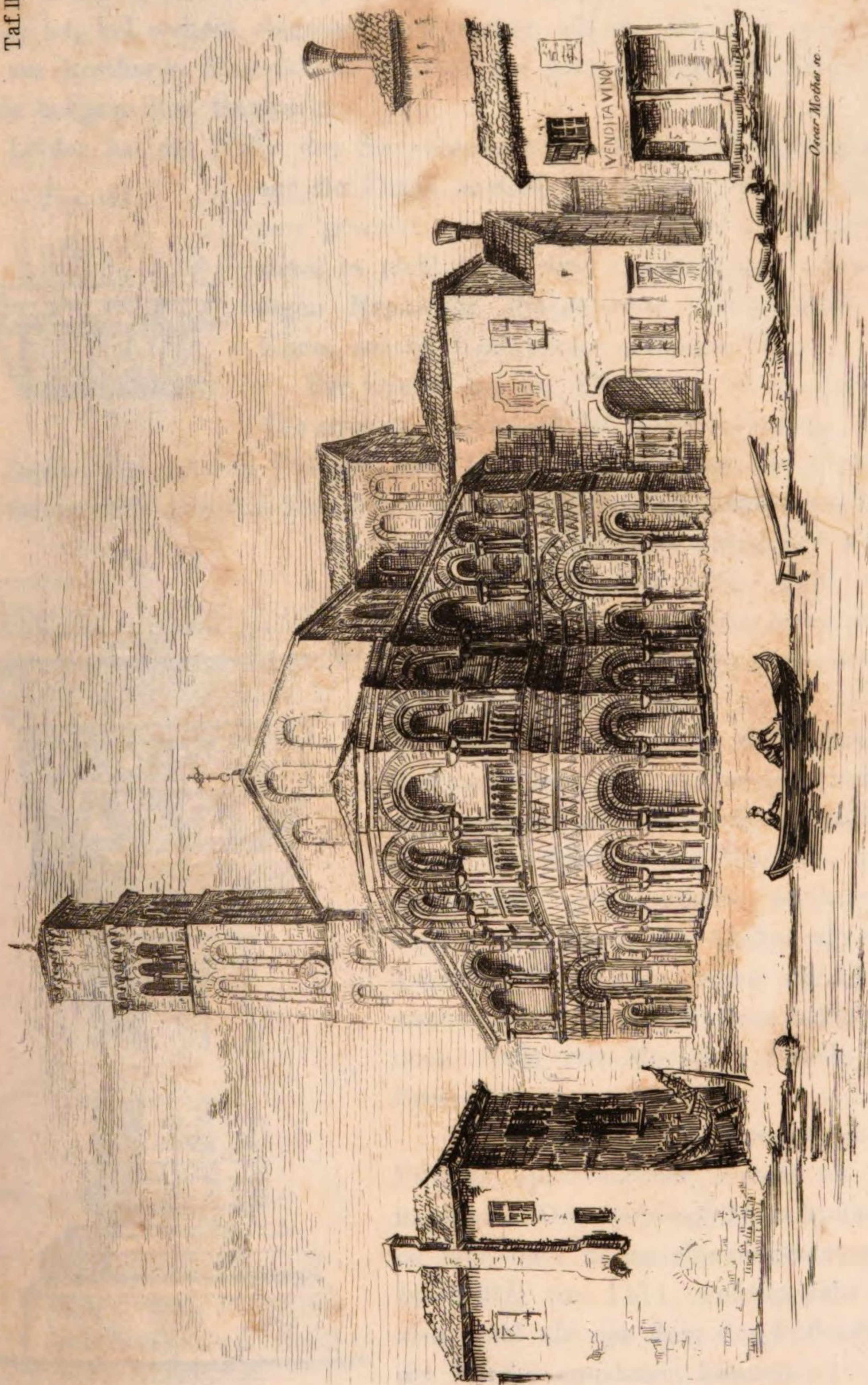
Halle um 1130 ? dem aus von *Corner* angeführten Documenten erhellt, dass sie 1127 oder 1137 eigene *Canonici* hatte.¹⁾

Dom v. Murano 999.

Dom von Murano. Das älteste Document, welches diese dem heiligen *Donato* geweihte Kirche erwähnt, ist ein Brief von 999, in dem *Michele Monetario*, dem Bischof von *Torcello* einen Eid ablegend, diese Kirche *Bas. S. Mariae plebis murianensis* nennt.²⁾ *Ughelli's* oben (S. 45) erwähnte Behauptung über ihre Erbauungszeit scheint uns nicht zuverlässig; er beruft sich auf eine Bulle des Papstes *Johann XII.*, in welcher dieser dem Patriarchen von *Grado* Auftrag ertheilt, eine Kirche *S. Donato* und *Maria* in *Murano* erbauen zu lassen. *Corner* betrachtet diese Bulle als unecht; dem sei nun wie ihm wolle, jedenfalls hatte der Dom viele umfängliche Restaurationen zu erdulden und von dem ursprünglichen Bau dürfte wenig mehr erhalten sein, als die Disposition und die dem Hauptcanal zugekehrte Aussenseite des Chorbaues, dessen Ansicht wir auf der Radirung Taf. II hier beifügen; der Eindruck, den dieser äusserst interessante und in seinen Details, auf die wir gleich zurückkommen werden, sehr consequent durchgebildete Bau gibt, wird allerdings durch diese Ansicht deshalb nur sehr unvollkommen wiedergegeben, weil sie nicht farbig ist; die Farbenwirkung dieser Façade aber ist eine besonders günstige, da die Säulen theils aus weissem, theils aus buntem Marmor bestehen, die blätterverzierten Gurtsimse aus Sandstein und die Kämpfer, sowie die Kapitäle und Füsse sämmtlich aus weissem Marmor, die Bogen und Bogeneinfassungen, sowie die kleinen Zahnschnittchen, zarten Platten etc. und endlich auch die auf der Spitze stehenden Zacken aus gelben und rothen Ziegeln mit feingedachter Vertheilung dieser beiden Farben zusammengesetzt sind, die ornamentirten, mit der Spitze nach oben zugekehrten, gegen die andern etwas zurückstehenden Zacken hingegen aus Marmor in verschiedenen Farben, sowie aus gebranntem Thon bestehen, deren Reihenfolge an dem einen Theil Fig. 35 z. B. folgende ist: 1) Rothe Ziegel. 2) gelbe, 3) rothe, 4) gelbe, 5), 6) und 7) rothe, 8) gelbe, 9) rothe etc. und die stehenden ornamentirten Zacken von links nach rechts folgendermassen: gebrannter Thon, braunes Marmordreieck mit Blätterkante von weissem Marmor, grauer Marmor, weisser Marmor, weisses Marmorbogenfeld mit rothen Marmorwickeln, gebrannter Thon, grüner Marmor etc. Die Nischen der innern Mauer hinter den drei Bogen sind roth, die Brüstungen mit den kleinen Säulchen weiss, die untern Nischen in abwechselnden Zacken roth und gelb.

¹⁾ *S. Corner*, *Notizie storiche delle chiese di Venezia Padova* 1758, und *Cicognara Fabriche di Venezia T. II. p. 434 ff.*

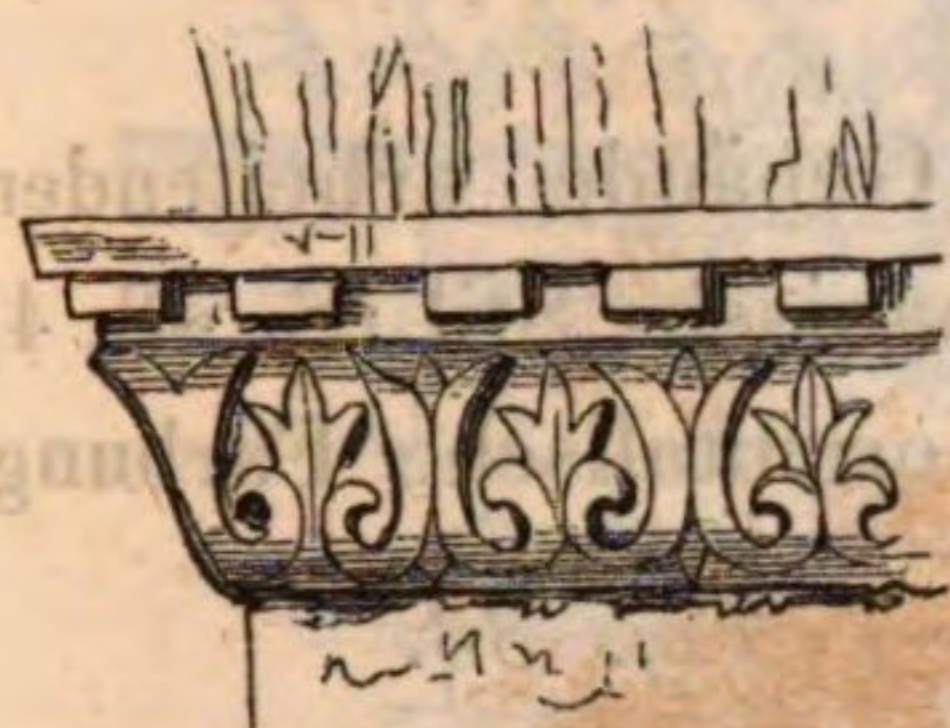
²⁾ *Corner*, *Eccl. Torcellaneae II. p. 53.*



Wenn sich der geneigte Leser diese Farben auf die in der Ansicht T. II dargestellten Formen übertragen denkt, so wird er sich einen Begriff machen können, wie reich und elegant die Wirkung dieser Façade ist, bei weitem eleganter und reicher, als die Wirkung manches bloß aus kostbaren Materialien, also mit bei weitem grösseren Geldaufwande hergestellten Bauwerks.

Leider hat die Nähe des Seewassers schon bedeutend destruirend

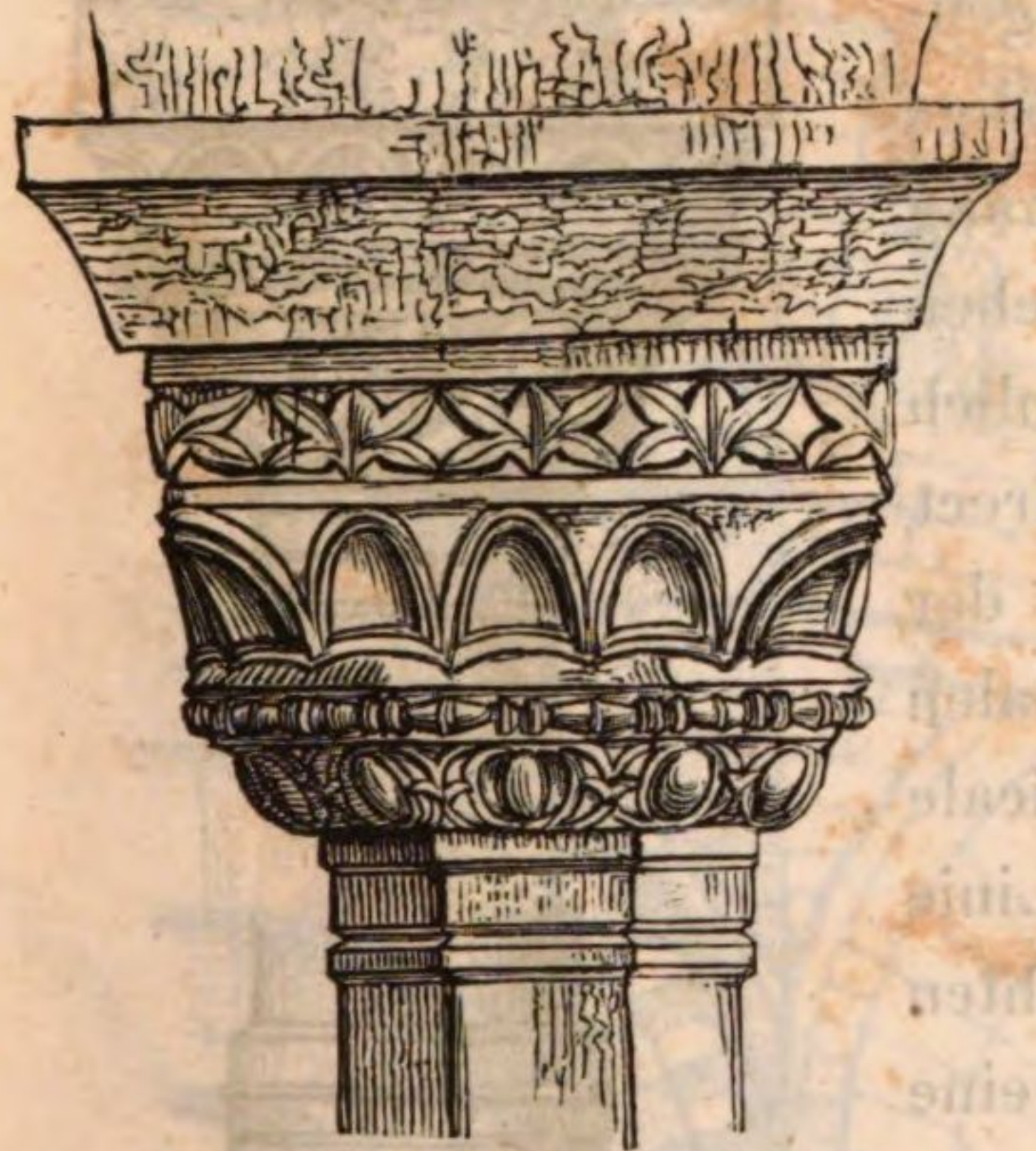
Fig. 31.



auf die Ziegel sowohl als auf den weissen Marmor gewirkt, so dass dieses schöne Denkmal, wenn es nicht bald einer vorsichtigen, verständigen Reparatur unterworfen wird, wohl in Kürze seinem Untergange entgegen sieht.

Die Grundform des Chorbaues ist ein halbes Vierzehneck. Originell ist die Anordnung, dass die Zacken des unteren Friesses sich als Archivolten um die Fenster der Seitenschiffe herumziehen, sowie die Anordnung der grösser werden-

Fig. 32.



den Bogen unter dem Simse des Pultdachs dieser Seitenschiffe wohl das älteste Beispiel dieser später trotz ihrer Regelwidrigkeit so beliebt gewordenen Anordnung sein dürfte.

Obgleich das Innere durch neuere Restaurationen sehr verändert worden, zeigt es doch noch die reine Basilikalförmigkeit; die Säulen und Kapitälchen sind corinthisch, grösstentheils antik und ähneln sehr denen der Cathedrale von Torcello; die Wände, sowie die Chornische sind unten mit Marmor bekleidet, oben theils mit Mosaiken, theils mit Frescobildern verziert.

Noch sind an der Aussenseite einige Pilaster spätrömischer Arbeit zu bemerken. Das schöne Mosaikpflaster ist laut einer in dasselbe eingemauerten Inschrift¹⁾ von 1111, welches Jahr wir also wohl als das Jahr der Vollendung der Kirche annehmen können.

Mosaikpflaster 1111.

So zeigt denn diese Kirche zwar in der Hauptanlage ganz die

¹⁾ In nomine Domini Nostr. Jesu Christi. Anno Domini MCXI primo mensis Septembris Indic. V.

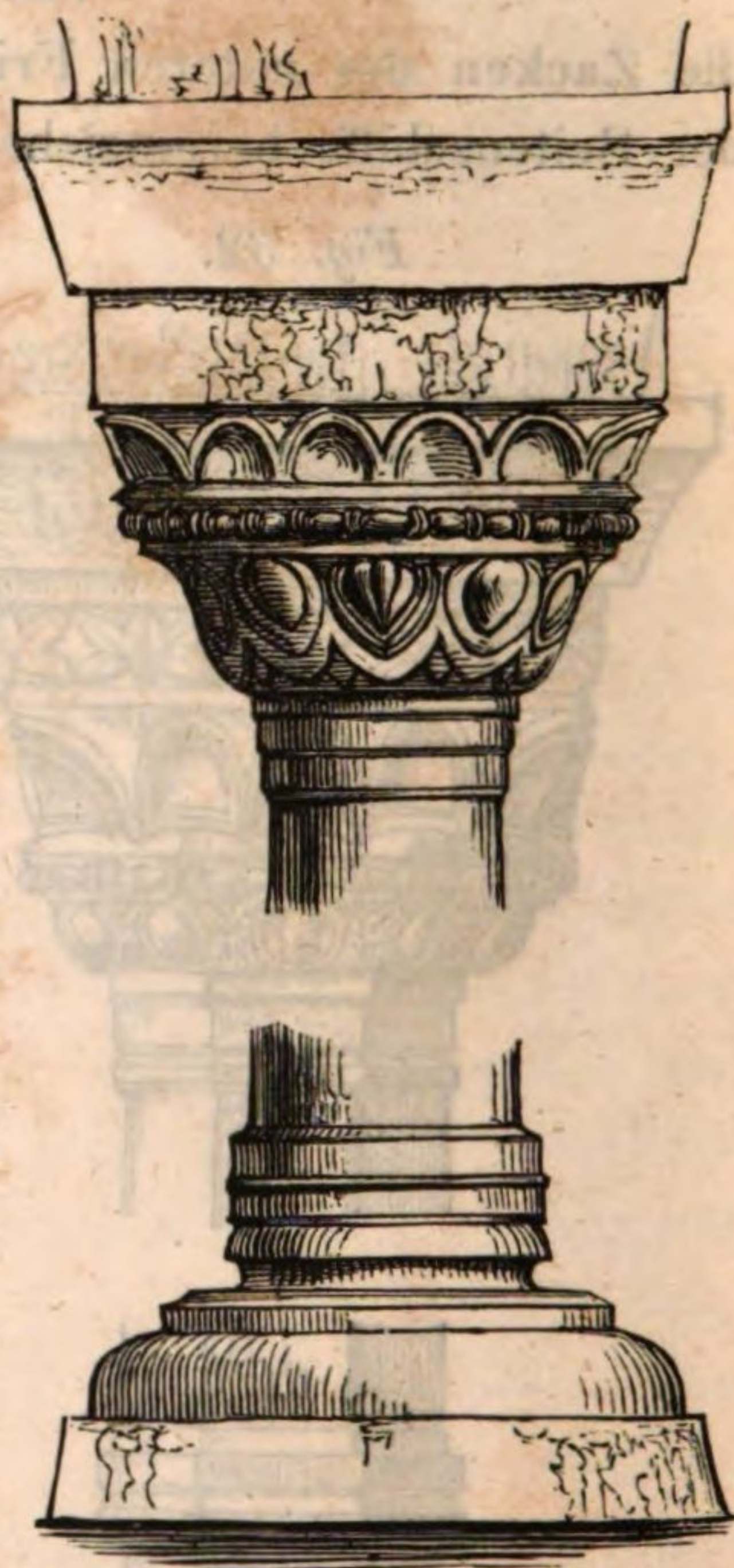
lateinischen Motive, in der Decoration des Aeusseren aber namentlich byzantinische Elemente, gemischt mit arabischen Motiven; erklärbar wird das Vorhandensein dieser Motive hier und in *Santa Fosca* auf Torcello, sowie an mehreren Palastbauten Venedigs u. s. w. durch den Handelsverkehr mit Kairo und Sicilien.

Einzelheiten des Doms von Murano erinnern lebhaft an die Moscheen von Toloun in Kairo, sowie das hier angewendete Zickzack Verwandtschaft mit den saracenisch-normännischen Bauten Siciliens verräth.

So bildete die Thätigkeit der an diesem Gebäude arbeitenden Künstler die ersten Schritte dazu, dass der spätromanische Stil (S. 48, 4) hier auf den venetianischen Inseln eine gewisse orientalische Färbung annahm und dadurch einen ganz andern Entwicklungsgang einschlug, als auf dem Festlande Italiens, namentlich in der jetzigen Lombardei, von wo er sich nach Frankreich und Deutschland verbreitete und dort als Grundlage des germanischen Spitzbogensystems auftrat. Auch hier auf Venedigs Inselstaat ging die Rundbogenform allmählig in den Spitzbogen über, aber wie wir sehen werden auf ganz anderem Wege, nämlich nicht wie jener aus dem Rundbogen, direct in den stumpfen niederen Spitzbogen, der sich allmählig höher hob und alle horizontalen Gesimse etc. durchbrach, so die Verticale zur vorherrschenden, charakterisirenden Linie machend, sondern durch den überhöhten Rundbogen, der zuerst auf dem Scheitel eine kleine Schneppe bekam, dann in den sogenannten persischen Bogen und endlich in den Eselsrücken und gewöhnlichen Spitzbogen überging, jedoch immer decorative Form blieb, ohne jemals die Macht zu erlangen, das Horizontalsystem zu beseitigen, eine Abweichung von dem allgemeinen Gange der Ausbildung des gothischen Stils (s. S. 48, 5) die so bemerkenswerth ist, dass man diesen Spitzbogenstil mit vollem Fug den venetianischen nennt.

Jetzt schon weiter auf das System dieses Stils eingehen, hiesse der chronologischen Reihenfolge vorgreifen; kehren wir daher jetzt zu dem überhobenen Rundbogen des 11. Jahrhunderts zurück und betrachten

Fig. 33.

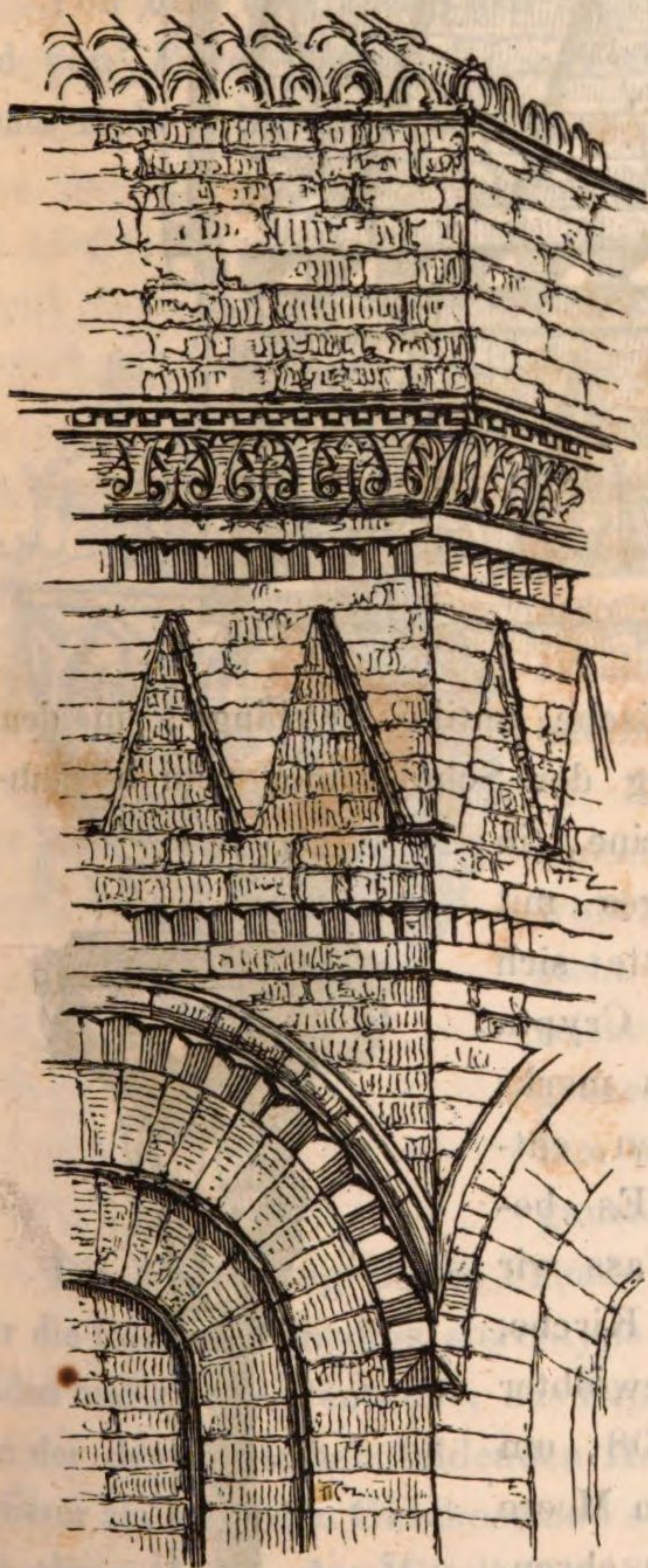


das Wenige, was uns aus dieser Zeit erhalten ist an Gotteshäusern und Palästen, um dann zu dem Riesenwerk jener Zeit, zu dem Dom zu *S. Marcus* überzugehen.

Zwei kleine, aber interessante Denkmale der italienisch-byzantinischen Kunst aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts sind uns in den beiden Weihbecken der Cathedrale zu Torcello¹⁾ erhalten, wahrscheinlich beide

Weihbecken
im Dom zu
Torcello
1008.

Fig. 34.



von der zweiten Restauration dieser Kirche im Jahre 1008 herstammend. Das grössere steht rechts innerhalb der westlichen Hauptthür der Cathedrale und wird lächerlicher Weise nicht nur von den Fremdenführern für einen heidnischen Altar ausgegeben, sondern sogar von Schriftstellern dafür gehalten, z. B. von *Costodoni*. Dieses in Fig. 36 dargestellte Weihbecken besteht in einem Säulchen mit dem gewöhnlichen modificirten attischen Fuss der byzantinischen Säulen, auf dessen Halsgliede statt des Kapitäls sich vier zwar glatt, aber doch roh gearbeitete Figuren befinden, die aber leider durch die Zeit so gelitten haben, dass man nicht mehr erkennen kann, ob sie auf dem Kopfe eine Krone oder einen Nimbus haben; der Kern, an den sie sich vorwärts gebeugt lehnen, ist durch einen perlstabartigen Sims geschlossen, und auf ihm ruht eine Schale, deren oberer etwas eingebogener Rand mit einem Friess von stehenden, halbkreisförmigen Blättern besetzt ist; an dieser Schale sind in unregelmässiger Vertheilung Ungeheuer angebracht. Sie haben zum Theil Köpfe von Löwen,

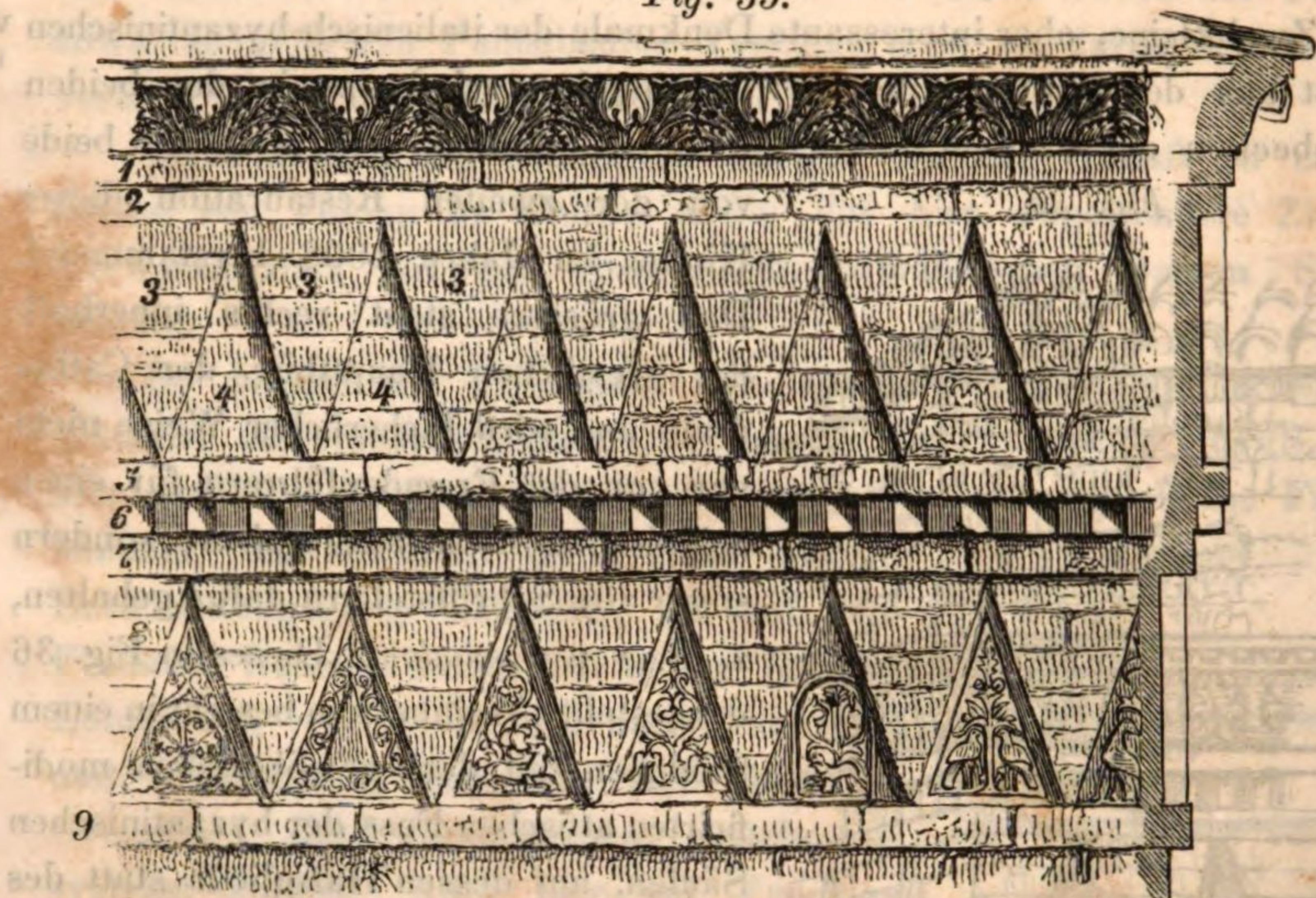
Hunden und andern Thieren, mit Fledermausflügeln besetzt, theils thierische, theils carikirte menschliche Leiber, sind aber so abgenutzt, dass man ihre ursprüngliche Gestalt und demnach auch die Bedeutung dieser jedenfalls symbolischen Darstellungen nicht mehr zu erkennen vermag.

Das andere kleinere in Fig. 37 dargestellte befindet sich neben der

¹⁾ S. oben S. 34.

Thür aus dem Seitenschiff nach dem Baptisterium in die Wand eingemauert. Ein Blick auf die Abbildung desselben macht jede Beschreibung

Fig. 35.



überflüssig und zeigt in der Muschelnische antike Anklänge, in dem Blätterwerk und der ganzen Gestaltung der Schale aber rein byzantinische Form. Vielleicht rührt die kleine, in Gestalt eines halbkreisförmigen Ganges mit einer kleinen Ausweitung in der Mitte sich unter dem Presbyterium herumziehende Crypta von derselben Restauration her; sie ist merkwürdig durch eine in ihrem Fussboden entspringende Quelle süssen Wassers. Es befremdet zwar für den ersten Blick, dass wir die Crypta für später halten als die Kirche, aber vielleicht war schon vorher ein gewölbter Gang hier vorhanden, und wurde 1008, um die Quelle, deren Dasein hier mitten im Meere beinahe ein Wunder zu nennen ist, zu ehren, in ihrer jetzigen Gestalt mit Würfelkapitälssäulchen und Gewölbegurtung in überhobenen Rundbogen verziert. Diese Bogenform wenigstens erlaubt nicht, sie früher zu setzen. Auch ist es möglich, dass man sie 1008 erst anlegte, um die Quelle an dem vielleicht früher geschehenen Unterwaschen des Chorbaugrundes zu verhindern. Auf diese Quelle bezieht sich vielleicht

Fig. 36.

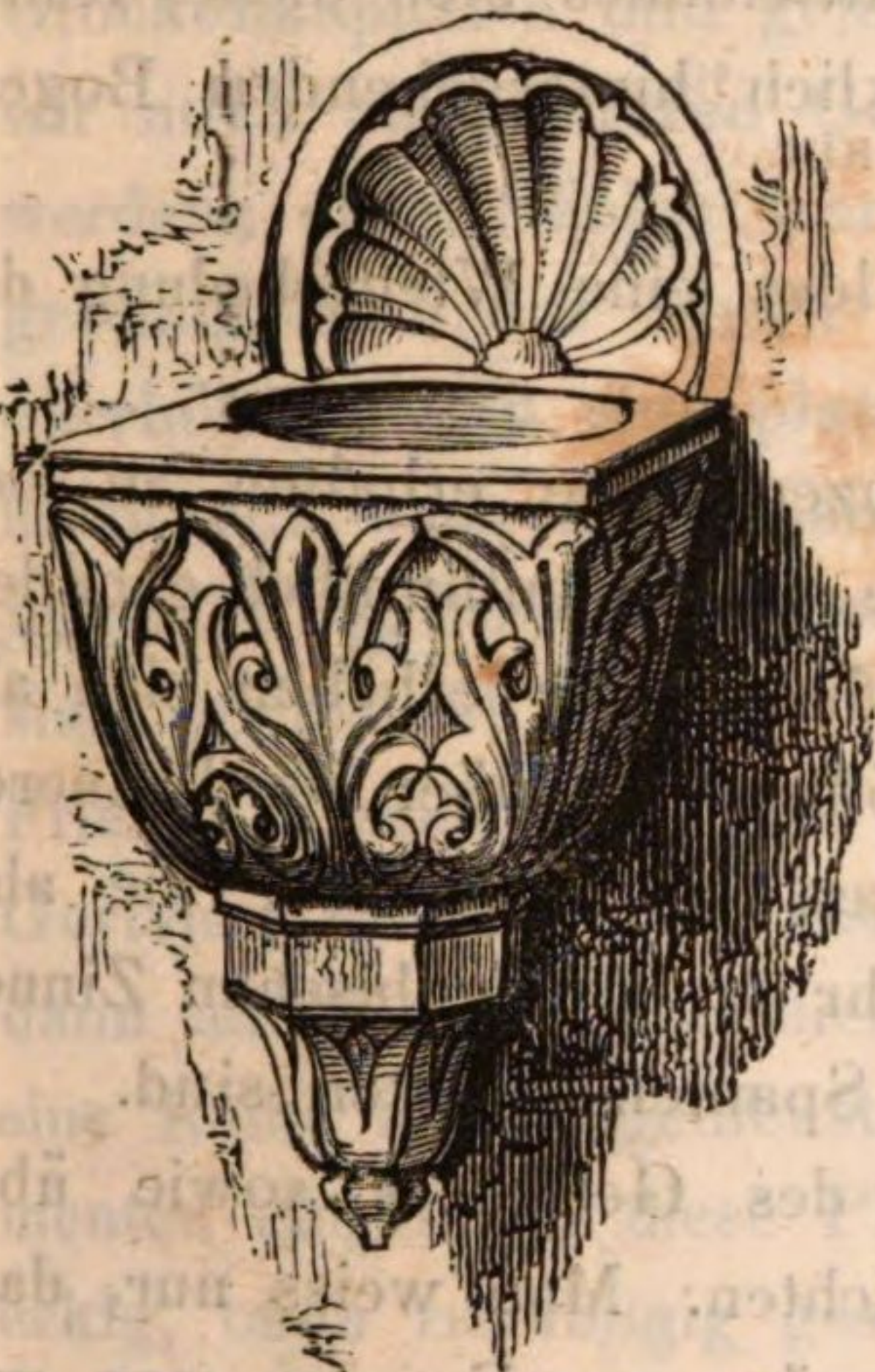


die oben Seite 25 angeführte Stelle des *Cron. Alt.*, indem sie vielleicht bei der ursprünglichen Anlage unter dem Fussboden nach dem Baptisterium hingeleitet war, was allerdings nachtheilig für die Festigkeit des Baues werden konnte. Vielleicht sind auch die späteren Formen dieser Crypta die Ursache, warum Viele die ganze Kirche für im Jahre 1008 erbaut gehalten haben, indem sie es nicht für möglich hielten, dass die Crypta später als die Kirche gebaut sei.

Von dem 976 zum Theil abgebrannten, sogleich wieder aufgebauten *Dogenpalast* und von *Petro Orseolo II.* verschönerten *Dogenpalast* ist leider gar nichts mehr erhalten, was um so mehr zu bedauern ist, da er jedenfalls

Dogenpalast
976 abgebr.

Fig. 37.



das prächtigste Bauwerk dieser Zeit gewesen sein muss, nach der Beschreibung der Chronisten zu urtheilen, die sich in dem Lobe seines Gold-, Silber- und Marmorschmucks ergehen, namentlich bei dem Besuch Kaiser Otto's III., von dessen damaligen Aufenthaltsort, dem Kloster *S. Servolo* auch nichts mehr aus damaliger Zeit erhalten ist, als höchstens die nicht sichtbaren Substructionen.

S. Servolo.

Das älteste noch aufrecht stehende ausserkirchliche Gebäude Venedigs dürfte wohl der *Fondaco dei Turchi* sein. Zwar steht auch von diesem einst so umfangreichen Gebäude nichts mehr als der dem grossen Kanal zugewendete Flügel, aber an ihm ist uns jedenfalls die Hauptfaçade des ganzen Baues erhalten.

Fondaco dei Turchi.

Die Anordnung dieser Façade ist die schon oben S. 37 beschriebene für die Paläste Venedigs stereotype Eintheilung in einen Mittelbau, aus Arcaden und zwei Seitentheile, aus Fenstern und Pfeilern bestehend. Die Säulen der den Mittelbau bildenden Halle sind im Parterre ziemlich $1\frac{1}{2}$ mal grösser als im obern Geschoss und stehen auch weiter von einander, so dass die obere Arcade des Mittelbaues 22, die untere 11 Bogenöffnungen zählt. Die Seitenbaue, welche als Unterbaue zu thurmartigen Erhöhungen gedient zu haben scheinen, haben unten 3, oben 4 Bogenöffnungen, welche nicht, wie die des Mittelbaues, durch Säulen, sondern durch breite Pfeiler mit kleinen Ecksäulchen gestützt werden, deren Kapitäle an das Seite 21, Fig. 13 abgebildete erinnern, aber etwas schmaler und zarter sind. Die Kapitäle der freistehenden Säulen des Mittelbaues sind zu sehr verwittert, um etwas Genaueres über ihre Formgebung sagen

zu können, doch scheinen einige davon gleich den theils marmornen theils granitnen Säulenschäften antiken Gebäuden entnommen zu sein, andere diesen alten grob und roh nachgeahmt.

Die Bogen sind sämmtlich überhöhte Rundbogen und zwar die obern mit bedeutend längern Schenkeln, als die untern. Zwischen den untern Bogen des linken Seitenbaues sind noch Scheiben mit Thiergestalten erhalten, die dargestellten Gegenstände aber nicht mehr zu erkennen. Diese Scheiben sowie die Bogen sind mit einem glatten Streifen umgeben, der also eine Art einfache und schmale Archivolte bildet und durch den venetianischen Doppelzahnschnitt, auf den wir weiter unten zurückkommen werden, von der Mauerfläche getrennt, nach den Bogenlichtern zu aber bloß mit einem Rundstäbchen eingefasst ist, während die obern und untern Bogen des Mittelbaues bloß dieses Rundstäbchen an der Kante der glatt rechtwinklich hintergehenden Bogenleibung, nicht aber jene Archivolte haben.

Die Brüstung der obern Mittelhalle bildet eine Wiederholung der Arcaden *en miniature*.

Der Mittelbau, der noch in seiner ganzen Höhe erhalten zu sein scheint, ist durch Zinnen abgeschlossen, diese sind eigenthümlich gebildet; auf dem verhältnissmässig sehr schwachen Hauptsimse erheben sich abwechselnd grössere und kleinere Rundbogenöffnungen, über den kleineren stehen halbkreisförmige, über den grösseren spitze Giebel, die also zusammen eine Art Zickzack bilden und sehr an die arabischen Zinnen erinnern, wie sie an Bauten in Afrika und Spanien erhalten sind.

Ueber die ursprüngliche Bestimmung des Gebäudes sowie über seine Erbauungszeit fehlen bestimmte Nachrichten. Man weiss nur, dass es im spätern Mittelalter Eigenthum der Herzöge von Ferrara war, von welchen es 1621 die Republik kaufte, um es zu einem Absteigequartier für die Venedig häufig und zahlreich besuchenden türkischen Kaufleute herichten zu lassen; daher der Name.

Später ganz verfallen, wurde es ¹⁾ ums Jahr 1843 von dem Architekten *Anton Petich*, Erbauer der Lagunenbrücke, angekauft, aber so verfallen gefunden, dass er es niederreißen wollte; der Stadtrath aber, von dem Wunsche beseelt, das interessante Gebäude zu erhalten, hat nach Verhandlungen mit dem genannten Käufer am 31. Juli 1843 beschlossen, demselben bis zur Vollendung der Restauration einen jährlichen Zuschuss von 2000 Lire zu bewilligen, die Bestimmung des Gebäudes ist noch unbekannt.

Haus bei
S. Moisè.

Unweit der Kirche *San Moisè* stand noch vor Kurzem ein Haus, aus derselben Zeit stammend, wie der Fondaco dei Turchi. Der Zeichner

¹⁾ So erzählt wenigstens *Sagredo* in seinen Notizie sugli ammiglioramenti di Venezia.

Pividor zeichnete dasselbe kurz vor dessen 1844 erfolgter Abtragung im Auftrage des Professor Selvatico für dessen Werk¹⁾; es hatte im Erdgeschoss niedrige, bei $1\frac{1}{2}$ F. Durchmesser bloß 6 F. hohe Säulen mit römischen Kapitälern von 2 F. Höhe, verbunden durch halbkreisförmige Bogen von circa 7 F. Spannung, deren Archivolten von 1 Fuss Breite in quadratische Felder mit Rosetten getheilt waren. Darüber, die Scheitel der Archivolte beinahe berührend, lief ein Gurtsims, bestehend aus jenem so häufig wiederkehrenden Blättercarniess mit überhängenden Blattspitzen (s. Fig. 35) mit einem flachen, langgestreckten Zahnschnitt darüber.

Auf diesem Gurtsims erhob sich eine zweite Arcade von gekuppelten, im Schaft etwas über 8 Fuss messenden schlanken Säulen mit Glockenkapitälern und gemeinschaftlicher Deckplatte getragen, desgleichen wir noch an mehreren Gebäuden der in Rede stehenden Periode finden werden; diese Säulen waren so vertheilt, dass auf 4 Bogen des Erdgeschosses 5 des obern kamen. Die Bogen des obern waren etwas überhöht, hatten eine platte Archivolte, mit dem Doppelzahnschnitt nach innen und nach aussen eingefasst, welcher sich auch über diesen Bogen ungefähr $\frac{1}{2}$ Fuss von ihrem Scheitel entfernt, gewissermassen als Gurtsims horizontal hinzog. Darüber standen in einem circa 3 F. hohen Friesse allemal über den Säulen Scheiben mit Thieren, dann folgte ein Gurtsims ähnlich dem über dem Parterre, dann wieder ein Friess und dann auf einem schwachen, mit Zahnschnitten verzierten Brüstungsgurt eine Reihe Stichbogenfenster; dazwischen waren alte Platten mit Ornamenten eingefügt; diese Platten waren theils scheibenförmig, theils unten eckig, oben rundbogig geschlossen mit einem kleinen Ansatz zum Eselsrücken; alle waren mit symbolischen Pflanzen- und Thier-Ornamenten besetzt; auf ganz ähnliche Details kommen wir sogleich bei erhaltenen Gebäuden zurück. Der Hauptsims war jedenfalls nicht der ursprüngliche.

Der Palast *Loredan* auf der *Riva del Carbon* trägt zwar im Ganzen das Gepräge der Bauten vom Ende des 10. und Anfang des 11. Jahrhunderts an sich, hat aber mehrfache Veränderungen erfahren und zwar einmal, jedenfalls im 14. Jahrhundert, sind die Wappen und Helme, sowie die sitzenden Figuren in den Vierblättern mit Baldachinen an seinem obern Theil an der Stelle einiger von den dort eine Reihe bildenden Scheiben eingesetzt worden.

Zu Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts ist die obere Etage, die früher jedenfalls eine durchbrochene Brüstung zwischen den

Palast
Loredan.

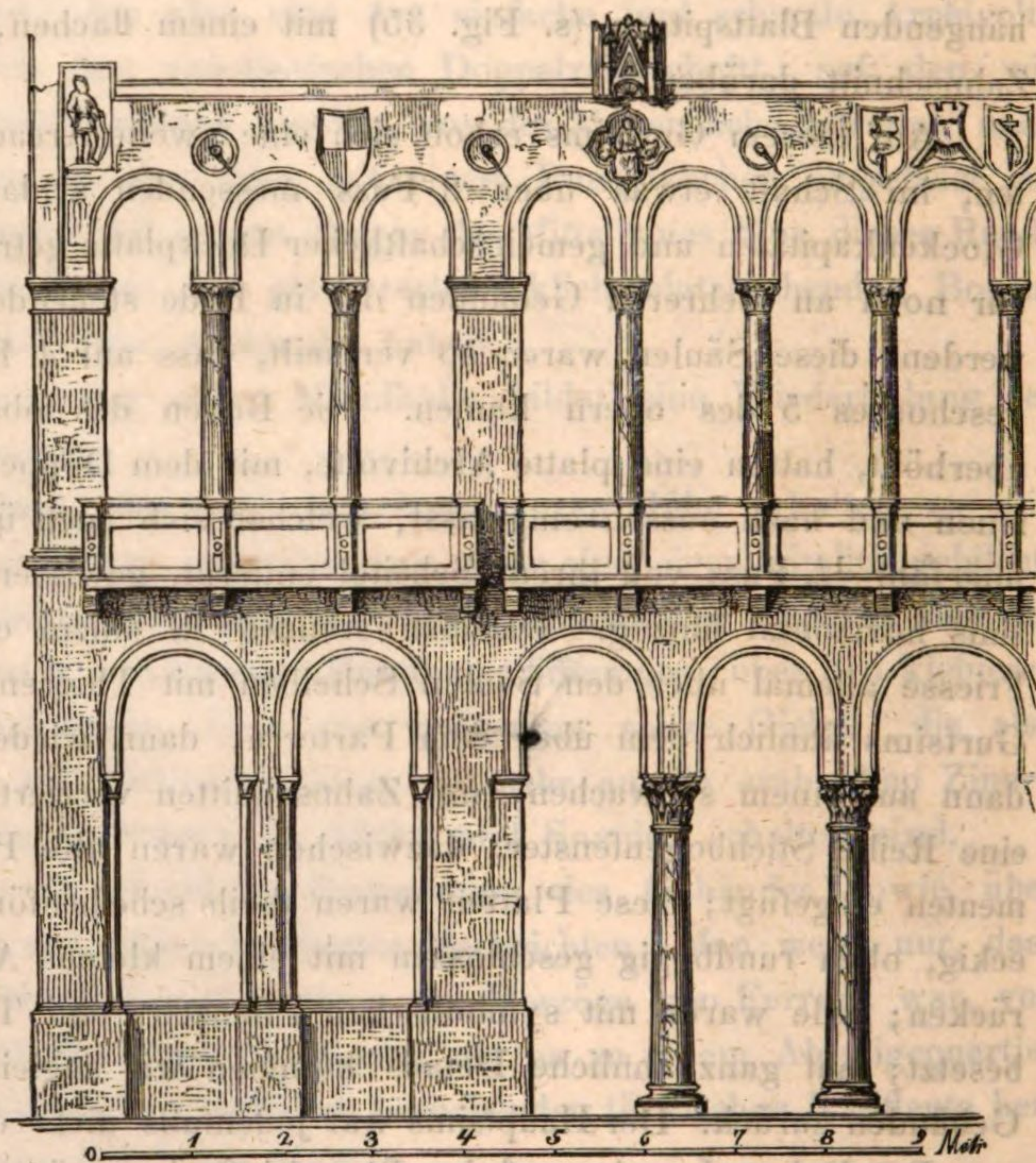
¹⁾ S. Selvatico sulla architettura etc. in Venezia, Venedig bei P. Ripamenti Carpano 1847. S. 75.

Säulen hatte, mit drei langen steifen Balkons versehen worden, und noch später, als er schon ausser Besitz der Familie Loredan war, hat man die obere ganz schmucklose Etage aufgesetzt.

In seinem alten Zustande hat er jedenfalls gleich den andern Palästen dieser Periode nur aus Parterre und einem Geschoss bestanden, vielleicht auch thurmartige Aufbaue auf den Ecken gehabt. Disposition und Verhältnisse erhellen hinlänglich aus beistehendem Holzschnitt (Fig. 38), der

Fig. 38.

die Hälfte der Vorderfaçade ohnedem modernen Aufbau darstellt. Die untern Säulen tragen Kapitäle spät-römischer Form mit langen Acanthusblättern vom *Acanthus spinosus*, die durch Reparatur von antiken Kapitälern gewonnen zu sein scheinen, indem man bei einem statt der abgeschlagenen und verlornen Ueberschläge der Blätter den-

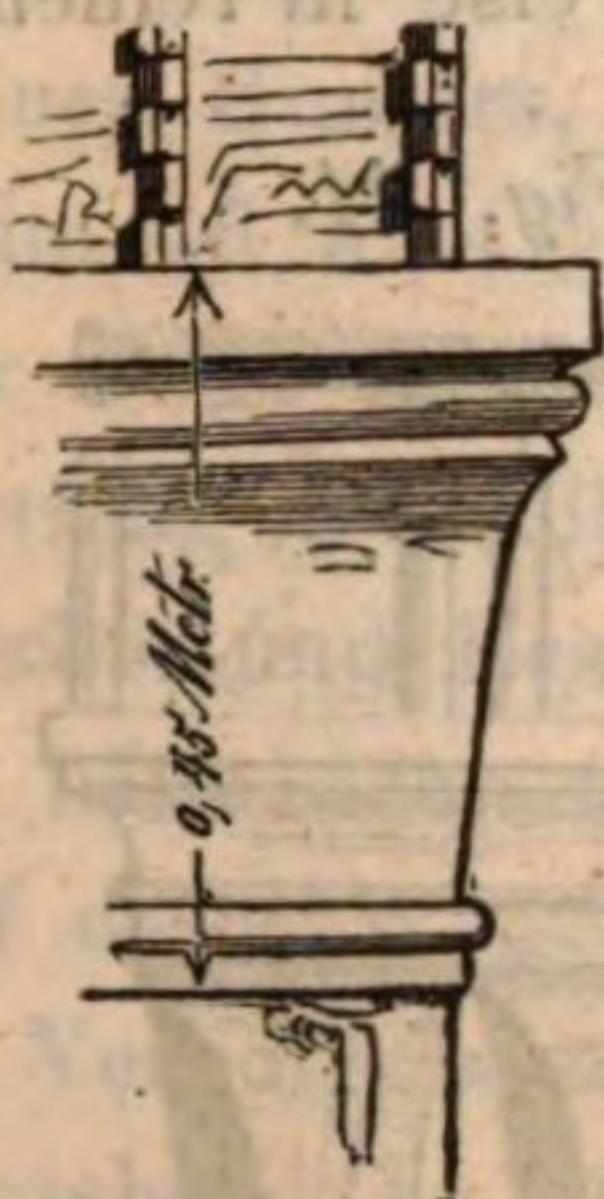


selben neue, steifstehende Spitzen gab, bei einem andern die Stümpfe der abgeschlagenen Eckvoluten in Blattspitzen umarbeitete, bei einem dritten den abgenutzten Eierstab in eine Schräge mit byzantinischem Laubwerk umgestaltete; diese Säulen haben auch antike attische Basen. Die Kapitäle der obern Arcade sind bei Erbauung des Palastes ganz neu gearbeitet und haben die Form der Kapitäle von *San Vitale* in *Ravenna*, die auch in der *Marcuskirche* wiederkehrt, hier aber ohne den würfelförmigen Aufsatz, blos auf einer schmalen Platte den Bogen trägt; die Arbeit ist sauber und scharf.

Das Sockelglied des Seitenbaues ist stumpf und kleinlich, ebenso der Gurtsims und der Fuss der obern Pfeiler, deren Kämpfergesims wir

hier in Fig. 39 beifügen. Dieses Kämpfergesims hat genau die Höhe der gleichzeitig gearbeiteten Säulenkapitälé, während Fig. 40, das Kämpfergesims der Eckpfeiler der untern Mittelhalle, bedeutend niedriger ist als die alten bloß umgearbeiteten Kapitälé, die mit ihm correspondiren. Die Archivolten sind glatt und nach innen und aussen mit dem Doppelzahnschnitt eingefasst. Die Scheiben, von denen einige den Wappen etc. haben weichen müssen, bildeten ursprünglich eine

Fig. 39.

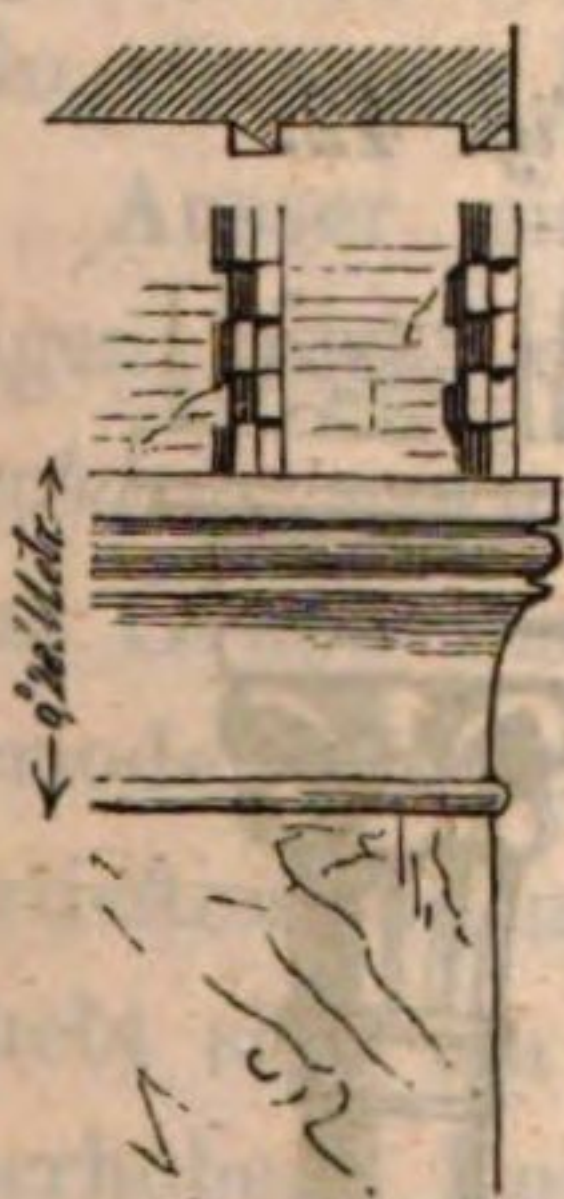


ununterbrochene Reihe, so dass zwischen je zwei Fenstern eine sass; die in ihrer Mitte angebrachten, weit vorstehenden Bronceknöpfe mögen zum Anhängen von Marquisen gedient haben, wie u. A. aus alten Bildern erhellt, worauf wir weiter unten noch zurückkommen werden, die Scheiben selbst sind von buntem Marmor, mit zwei Rundstabskreisen von weissem Marmor eingefasst. Der so entstehende ringförmige Friess ist abwechselnd mit Brillantchen oder Ornamentenzügen oder auch Blätterkränzen ausgefüllt, die ebenfalls in Marmor gearbeitet sind.

Palast Dandolo, später Farsetti, jetzt Sitz der Municipalität, soll in der letzten Zeit der Republik als Kunstakademie benutzt gewesen sein, wozu er sich auch vortrefflich eignet, denn das ganze erste Geschoss der nach Norden gerichteten Hauptfaçade bildet eine grosse Reihe von 15 Bogen, gestützt auf gekuppelte Säulchen von kaum 0,09 Metres Durchmesser, deren Kapitälé an den je 4 Seitenbogen nach Fig. 41, an den 7 Mittelbogen nach Fig. 42 gestaltet sind; die Füße der Säulen sind durch einen an der ganzen Front hinlaufenden, an sich zwar leichten,

Pal. Dandolo,
Farsetti.

Fig. 40.

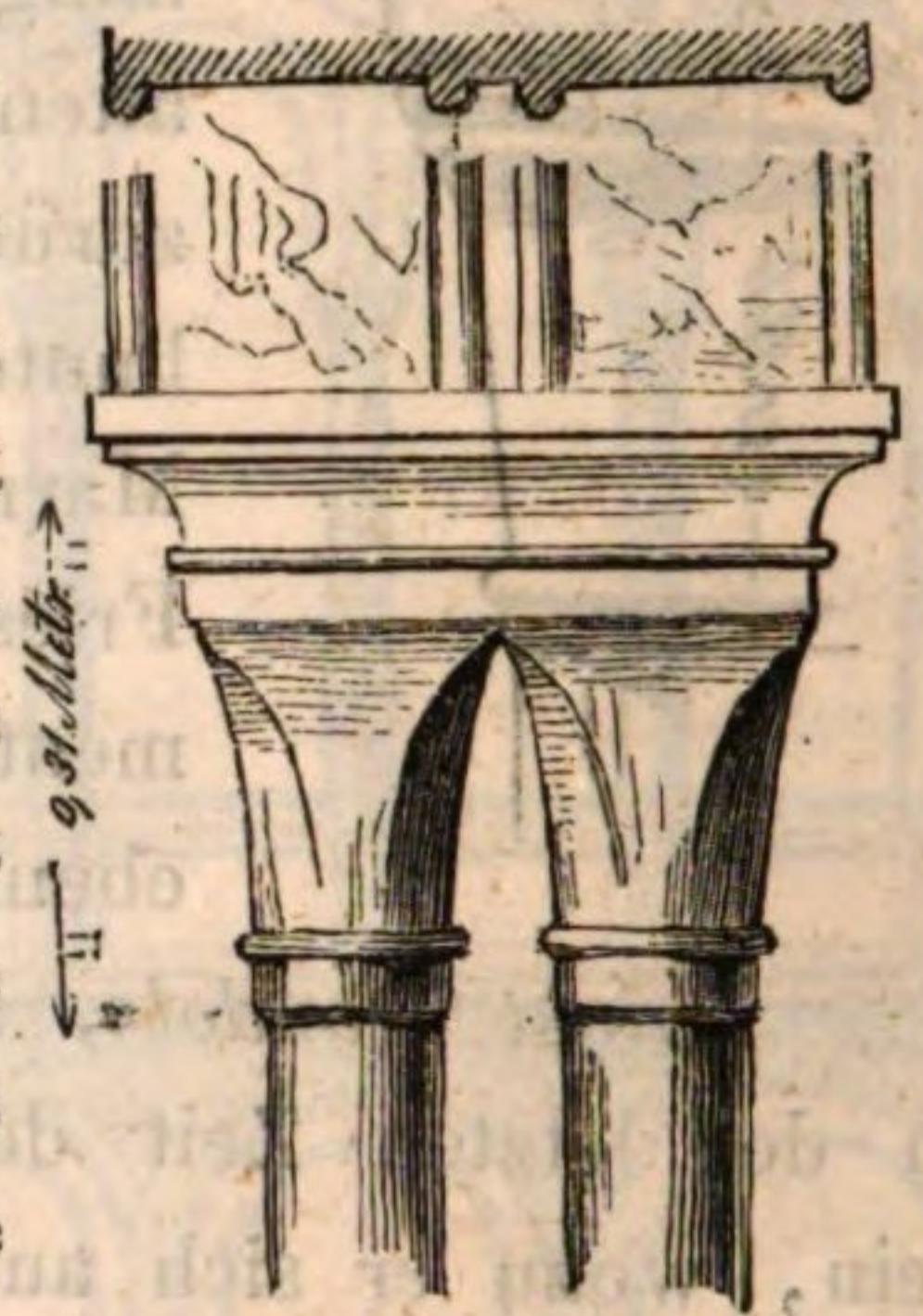


im Vergleich mit den ungemein zierlichen Säulchen jedoch schwerfällig erscheinenden Balkon aus dem 16. Jahrhundert versteckt. Das Erdgeschoss besteht aus zwei Seitenbauen mit je zwei Fenstern und einem Mittelbau von 5 Bogen, deren mittelster weiter ist, als die übrigen; diese 5 Bogen ruhen auf 4 Säulen mit antiken, ähnlich wie am Palast Loredan, zugestutzten Kapitälén; statt der Basen stehen diese Säulen auf ähnlich zugestutzten und dann verkehrt aufgestellten Kapitälén von spätrömischen Gebäuden; die Seitenbaue fassen auf einer ziemlich glatten Sockel, die

zugleich als Sohlbank für die ziemlich grossen Fenster diente, die jetzt allerdings zum grössten Theil vermauert sind. Die Pfeiler an den Ecken des Gebäudes und nach dem Mittelbau zu sind breiter als die zwischen den Fenstern stehenden. Alle diese Pfeiler sind nach den

Fenstern zu tief ausgefalzt und in den Falzen stehen dünne Säulchen, deren den oberen in Fig. 41 gegebenen ähnlichen Kapitäle dieselbe Höhe mit dem Kämpfergesims haben, so dass das Halsglied sich am Kämpfer fortsetzt und die Kämpferdeckplatte mit auf dem Kapitäl aufliegt. Die Vorderflächen der schmalen Pfeiler zwischen den Säulchen sind glatt, wie beim Palast Loredan, die der breiteren hingegen mit einer Platte verziert, auf der zwei Bogen mit zwei Mittelsäulen und zwei Ecksäulen, von einem einfassenden Glied umgeben, in Relief ausgehauen sind. Diese kleinen Bogen sind merkwürdiger Weise in reinem Halbkreis gebildet, während die andern Bogen der ganzen Façade überhoben sind und zwar die des Parterres so viel, dass die lothrechte Verlängerung der Schenkel beinahe $\frac{2}{3}$ der Bogen-spannung beträgt, die der Etage etwas über $\frac{1}{3}$; diese starke Ueberhöhung der Bogen, vereint mit den ungemein hohen Oeffnungen und den dazwischen stehenden, unvergleichlich schlanken Säulchen, giebt dem Ganzen ein zierliches, fast schwebendes Ansehen, welches noch durch die scharfe accurate Arbeit der Glieder und des Simswerkes und dadurch erhöht wird, dass die Bogen des Parterres gar keine Archivolte haben, sondern nur an der Kante der Lichtung von einem bloß nach vorn profilirten Rundstab eingefasst sind. Die Bogen der Etage haben eine kaum einen halben Fuss breite Archivolte, nach innen und aussen mit einem solchen Rundstab eingefasst.

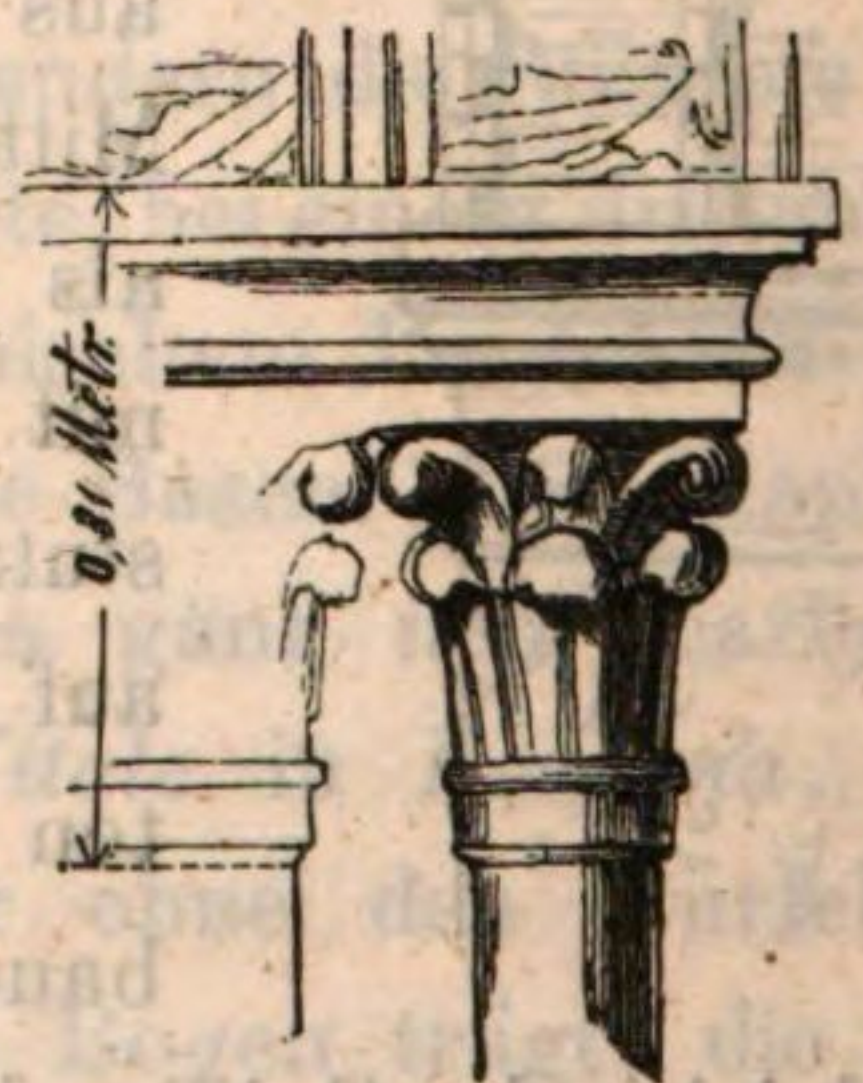
Fig. 41.



Palast
Businelli.

Der Palast *Businelli* (*Busenello*) am grossen Kanal, jetzt im Besitz der Taglioni und auf deren Anordnung sehr verständig und mässig, aber leider ohne Beseitigung des Aufbaues reparirt und der *dei Donà* bei dem *Tragitto della Madonnetta*, beide¹⁾ wie mir scheint noch aus dem 11. Jahrhundert und daher nicht, wie Selvatico vermuthet, von *Nicola Barattieri* (s. u.) erbaut, sowie der Palast *Bazizza* am Kanal grande sind, wenngleich kleiner, genau nach derselben Weise construirt, in ihren Details ebenso gebildet, aber auch ebenso durch Aufbauen von Etagen, durch Ansetzen von Balkons, sowie durch Vermauern, Verändern etc. der Fenster verunstaltet, als die beiden eben beschriebenen. Am Palast *Bazizza* sind die Archivolten theils

Fig. 42.



Pal. Bazizza.

¹⁾ Documente, ihr Alter betr., sind durchaus nicht zu erlangen.

von zwei Rundstäben, theils von Doppelzahnschnitt eingefasst und mit in byzantinischer Weise wunderlich verschlungenen und durch eingeflochtene Thiergestalten belebten Ornamenten ausgefüllt. Ebenso sind die Scheiben verziert und zwar begegnet man hier schon Allegorien; so soll z. B. der Löwe und die Wölfin, die sich umarmen, das so sehr gerühmte freundschaftliche Verhältniss Venedigs zu Rom darstellen; der Löwe, der ein Lamm zu Boden wirft, soll die Unterwerfung Torcello's, das ein Lamm im Wappen führt, bedeuten, und sich auf den Aufstand des Bischofs von Torcello und Patriarchen von Grado nach Vertreibung seines Bruders, des Dogen *Otto Orseolo* im Jahre 1026 beziehen (S. o. Seite 46 u. 47), bei welcher Gelegenheit, wie Einige behaupten wollen, der Doge *Flabenigo* diejenigen edlen Venetianer, die ihm bei Unterwerfung Torcello's beistanden, dadurch belohnte, dass er sie in die Rechte und Besitzungen der besiegten Torcellesischen Familie einsetzte; da hätte denn nun, so erzählt die Sage, Jeder der Betheiligten den ihm auf diese Weise zugefallenen Familienpalast in Torcello weggerissen und in Venedig wieder aufgebaut, dabei aber mit obenerwähntem Symbol versehen, so dass man also annehmen könne, jede Familie, an deren Palast der Löwe mit dem Lamm angebracht sei, habe den mehrerwähnten Streit der *Flabenigo* gegen die *Orseoli* mit ausgefochten.

Die Bogen am Palast *Bazizza* sind sehr wenig überhöht, die Kapitäle theils spätrömischer Arbeit, theils nach Fig. 41 gebildet, ausserdem begegnen wir aber hier zuerst noch einer andern Kapitälform, ähnlich der von Ravenna, aber etwas ausgebaucht und an jeder der Seiten mit einem halbkugelförmigen Buckel versehen, auch nicht mit Korb oder Netzwerk, sondern mit durchbrochen gearbeiteten Seegrasblättern besetzt; dasselbe Motiv, nur mit etwas anderem Blattwerk, zeigen die Pfeiler einer unter arabischer Herrschaft gebauten Synagoge in Toledo, ein neuer Beweis für den Einfluss des Orients auf die Kunst Venedigs.

Ausser einigen kleinen unbedeutenden Bauten und Gebäudetheilen zeigen auch die Glockenthürme der Kirche *San Samuele* und *San Zacharia*, sowie der ältere Theil des Campanile di *San Marco* (888—1150 vom Grund bis zur Glockenhalle aufgeführt), ebenfalls die Formen jener Periode. Ueber einem stark verjüngten Unterbau, dessen Seiten mit vertieften, oben halbkreisförmig geschlossenen Bogenblenden besetzt sind, erhebt sich ein ziemlich würfelförmiger Pavillon, der an jeder Seite drei überhobene Rundbogenfenster mit kurzen Säulen dazwischen hat, deren Kapitäle als ganz schmucklose Würfelkapitäle erscheinen. Darüber trägt ein auf Consolchen ruhender Bogenfriess einen einfachen Hauptsims, dessen ganze Verzierung gemeiniglich nur aus einem Zahnschnitt besteht und der ein bald mehr bald weniger steiles Zeltdach trägt.

Glocken-
thürme.

Palast bei
SS. Apostoli.

Etwas später als die eben beschriebenen, vielleicht beinahe vom Ende des 11. Jahrhunderts sind diejenigen Bauten, deren Bogen zwar in der Oeffnung noch rund sind, an der Archivoltenumfassung aber schon den schneppenförmigen Ansatz zum Eselsrücken zeigen; das interessanteste und wohl auch älteste Beispiel dieser Anordnung ist ein Palast in der Nähe der Kirche *SS. Apostoli*, mit der Hauptfront dem grossen Kanal zugekehrt und unmittelbar bei dem *Tragitto dei SS. Apostoli* zu sehen; den Namen der Familie, der er einst angehört haben mag, zu erforschen, war uns nicht möglich, die daran befindlichen Wappen haben ebenfalls so viel gelitten, dass sie keinen Aufschluss zu geben vermögen; genüge daher hier eine blosse Beschreibung; auf einem stark geböschten Unterbau erheben sich zwei massige Pfeiler mit Sockel und Kämpfergesims, zwischen denen vier kurze Säulen fünf überhobene Rundbogen mit breiten schweren Archivolten tragen, die durch ein Rundstäbchen eingefasst sind. Eigenthümlicher Weise sitzt der Mittelpunkt des mittelsten dieser fünf Bogen, der etwas weiter ist als die andern vier, etwas tiefer, doch aber nicht so viel, dass sein Scheitel mit denen der andern in gleiche Höhe käme, auch ist seine Archivolte gewissermassen architravirt. Die Säulen haben jetzt keine Füsse, die unter dem Fussboden zu stehen scheinen. Die Kapitäle derselben haben schon die von nun an sehr häufig wiederkehrende Form. Vier steife, gerade, oben ganz kurz in eine Art Knauf übergebogene Blätter vermitteln den Uebergang von der Rundung des Säulenhalses zu dem grössern Quadrat des Bogenuntersatzes, zwischen den Blättern steht ein Wappen, sehr häufig nur an der Vorderseite. Aber wir kommen später noch darauf zurück; hier scheinen die Kapitäle als rohe Steine versetzt und erst später ausgearbeitet worden zu sein. In den Zwickeln zwischen den Bogen sitzen Scheiben. Die grossen Eckpfeiler sind durch Platten mit Reliefbogen, gleich denen am Palast Dandolo verziert, die aber, ganz an den Ecken des Gebäudes sitzend, mehr als die Hälfte der Pfeilerbreite leer lassen. Der Raum über dem Kämpfergesims, das diesen Pfeiler abschliesst und ganz nach Fig. 39 gestaltet ist, ist ganz leer, ohngefähr um die Hälfte der Bogenspannung über diesen läuft ein Gurtsims, ein Blättercarniess mit überhängenden Kelchen.

Das Obergeschoss hat eine Mittelhalle von 7 ziemlich engen, stark überhobenen Bogen, von Säulen getragen; zu den Seiten liegen nun nicht, wie dies an den bis jetzt betrachteten Façaden der Fall war, kleine Hallen mit zwei oder mehr Oeffnungen, sondern an jeder Seite blos ein Gemach, dessen eines Fenster dieselben Verhältnisse hat, wie die Bogen der Mittelhalle, dessen Bogen aber nicht auf Säulen ruht, sondern auf zwei breiten, das Fenster einschliessenden Pfeilern; die nach

den Ecken zustehenden Pfeiler sind gerade wie unten mit Reliefbogen verziert. Ueber dem Scheitel des Fensters sitzt eine Scheibe, diese wiederholen sich auch in der Mittelhalle, deren Gestaltung und reiche Verzierung aus Fig. 43 zu ersehen ist.

Diese Stellung der Scheiben nicht zwischen, sondern über den Fenstern, ist sehr selten; auch waren hier dieselben nicht zu Aufhängung von Marquisen etc. bestimmt, denn sie haben keinen Knauf, sondern sind mit phantastischem Pflanzen- und Thierwerk ausgefüllt. Der Löwe mit dem Lamm fehlt auch hier nicht. Die Bedeutung der wie es scheint symbolischen oder allegorischen Darstellungen auf den andern Feldern haben wir nicht entziffern können. In gleicher Breite mit dem obern horizontalen Ornamentenfriess läuft von diesem aus bis auf die Kämpfer der Etage ein glatter Friess an den Ecken der Façade hinab. Die Säulenkapitäle scheinen auch bei diesem obern Geschoss später, und zwar vielleicht erst im 14. Jahrhundert, ausgearbeitet worden zu sein.

Die Façade der *Casa Barbini* in Murano hat früher dieselbe Architektur gehabt, ist aber im 14. Jahrhundert umgebaut worden und dabei sind ein Paar kleine Fenster ganz in ihrem ursprünglichen Zustande geblieben und die Scheiben und Tafeln in ganz unorganischer, zwar sehr origineller aber spielender Weise wieder an die Wand angesetzt worden, während die bei diesem Umbau neugearbeiteten Architekturstücke an Fensterfüllungen und Rosetten sehr schön sind und von grosser Befähigung des betreffenden Architekten zeugen, der wahrscheinlich in jenem spielenden Wiedereinsetzen der alten Stücke einer Laune des Bauherrn hat folgen müssen. Wir werden weiter unten nochmals auf diese Façade zurückkommen.

Casa Barbini
in Murano.

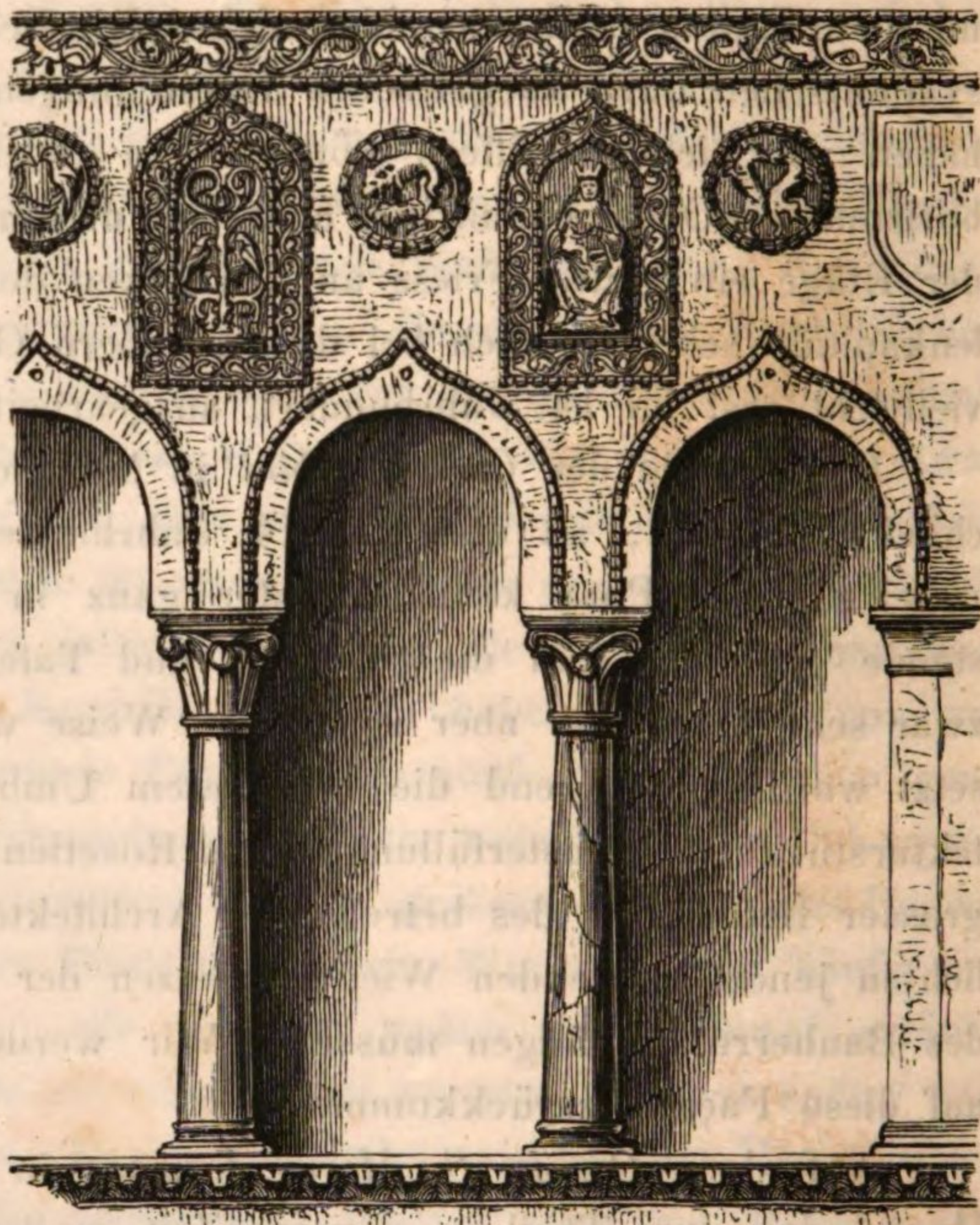
Auf dem *Campo S. Maria formosa* in Venedig selbst steht ein Haus, das zum Theil in neuerer Zeit modernisirt worden ist. Dabei ist das Parterre so umgeändert worden, dass sich über seine frühere Disposition gar nichts sagen lässt, was deshalb sehr zu bedauern ist, weil alle die bis jetzt beschriebenen Façaden nach dem Wasser zu liegen, und es sehr interessant sein würde, zu wissen, ob die an Plätzen und Strassen liegenden Häuser jener Zeit gleich den am Wasser liegenden eine grosse Halle im Parterre hatten oder an deren Stelle ein mehr oder weniger umfängliches Portal in der Mitte, zu den Seiten desselben aber vielleicht Kaufladen, wie es gegenwärtig bei dem in Rede stehenden Hause der Fall ist. Die erste Etage hat eine kleine Mittelhalle von drei Rundbogen, deren Archivolte nach aussen mit einem über dem Scheitel aufgeschnepptem Rundstabe eingefasst sind, deren Kämpfer ein ähnliches Profil zeigt wie Fig. 39, und die nicht auf Säulen, sondern auf schmalen viereckigen Pfeilern ruhen. An jeder Seite stehen zwei

Haus auf d.
Campo
S. Maria formosa.

durch sehr breite Pfeiler geschiedene Fenster; Bogen und Kämpfer gleichen denen des Mittelbaues, die Brüstungen sind modern. Die darüber stehenden Fenster der zweiten Etage sind bedeutend schlanker, die Kämpfer derselben sind ganz ähnlich, die Bogen etwas überhoben und die kleine Schneppe ist hier schon in das Bogenlichte mit übergegangen und über den Scheiteln stehen Scheiben. Vor diesen Fenstern liegen schwerfällige Spätrenaissance-Balkons mit Doggen, ein eben solcher zieht sich

Fig. 43.

vor der Mittelhalle dieses Geschosses hin, die vier Theile hat, so dass gerade über den Scheiteln der drei untern Mittelhallenbogen drei Säulen stehen, die etwas höher sind als die Pfeiler der daneben liegenden Fenster. Die Eckpfeiler dieser Mittelhalle haben dasselbe Kämpferprofil wie die Fenster, auch die Bogen sind denen der Fenster sehr ähnlich, aber schon dreiblattförmig getheilt, so dass dieser Bau im 12. Jahrhundert erst vollendet worden zu sein scheint; auch hier wiederholen sich die



Scheiben über den Scheiteln. Die eine derselben enthält eine halbkugelförmig vortretende, zart durchbrochene Verschlingung, die andern Thiere und Ornamente; über der Mittelsäule schwebt ein Kreuz, welches mit kurzen Ornamentenverschlingungen ausgefüllt und mit dem Doppelzahnchnitt eingefasst ist. Die darunter stehende Mittelsäule hat ein Kapitäl spätrömischer Arbeit, die beiden andern hingegen tragen sehr schöne, gleichzeitig gearbeitete Kapitäle, deren eins wir hier in Fig. 44 wiedergeben. Dieses Kapitäl, ähnlich den oben erwähnten, ähnlich auch vielen am Dom zu *S. Marco* befindlichen, charakterisirt sehr gut den Ornamentenstil der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Es zeigt nichts mehr von der Form römischer Kapitäle; die Grundform ist die durch den Uebergang von der runden Säule zu dem quadratischen lothrecht aufsteigenden Bogenuntersatz bedingte byzantinische Würfelknaufform, die

Ornamentirung ist neu und ganz lokalgemäss aus der Formation des Seegrases entwickelt, die Arbeit ist accurat und sauber und die vollständige Durchbrechung des beinahe blos vor dem Rumpfe schwebenden Blattwerks zeugt für einen hohen Standpunkt der Technik jener Zeit und für das Bestreben, den Oramenten jenen leichten zierlichen Filigran-Charakter zu geben, welcher die fast gleichzeitigen Arbeiten der muha-

Fig. 44.



medanischen Kunst in Spanien und an der Nordküste Afrika's in so hohem Grade auszeichnet. Beachtenswerth ist noch die Form des Doppelzahnschnitts (S. Fig. 39 u. 40), der von dieser Zeit an bis zu den Cinquentisten fast stereotyp als Einfassung von Archivolten, Feldern, Friessen u. dergl. dient. Ueber den obern Abschluss der in Rede stehenden Façade lässt sich gar nichts sagen, da das darauf stehende dritte Geschoss ganz modern ist.

Aehnliche Fenster, jedoch bei weitem überhoben, zeigt die Mittel-
 halle im rechten Geschoss eines Hauses unmittelbar neben der *Cà d'oro* Haus neben
der Cà d'oro.
 auf dem grossen Kanal, dessen Parterrefenster und Halle noch im
 überhobenen Rundbogen geschlossen, dessen zweite Etage bei weitem
 später ist.

Auch an dem, *Palazzo dei Mori*, Kameelpalast etc. genannten Haus Palazzo dei
Mori.
 am *Campo dei Mori*, auf das wir weiter unten näher zurückkommen
 werden, finden sich im Sockelfriess sehr schöne byzantinische Figuren-
 durchwebte Verschlingungen. Am ganzen Hause zerstreut sind byzantinische
 und antike Fragmente theils wieder benutzt, theils blos eingefügt, in
 der ersten Etage ist der Rundbogenbau mit Scheiben in den Zwickeln
 beibehalten, während das ganze zweite Geschoss die Architektur des
 14. Jahrhunderts in reicher Durchbildung zeigt.

Ausser dem genannten giebt es noch sehr viele Häuser in Venedig,
 an denen dieselben Erscheinungen wiederkehren, welche entweder durch
 einen theilweisen Umbau oder durch Jahrhunderte langes Liegenbleiben
 des Baues, oder durch ein antiquarisches Aufbewahrungsgelüste des
 Bauherrn in Bezug auf die alten Details sich erklären lassen, für den
 Geschichtsforscher aber den Nachtheil haben, die genaue Feststellung
 der Erbauungszeiten solcher Gebäude fast unmöglich zu machen und
 dadurch die Erlangung eines klaren Ueberblicks über den Entwicklungs-
 gang der Baukunst jener Zeit bedeutend zu erschweren.

Durch den Umstand, dass auf die meisten Wohngebäude dieser
 Periode in neuerer Zeit Etagen aufgesetzt worden sind, ist es un-

möglich, genau zu beurtheilen, in wie weit die Vermuthung einiger Kunstgeschichtschreiber gegründet sei, dass diese Wohnhäuser auf den Ecken thurmartige Aufbaue gehabt hätten, welche Vermuthung man unter Andern darauf zu gründen versucht hat, dass die ähnlich gebildeten Wohnhausfaçaden im südlichen Frankreich zum Theil solche Aufbaue vorweisen; aber wie auffallend auch die ausserordentliche Aehnlichkeit dieser Façaden, namentlich in *Clunì*, *Caudebec*, *Perigueux*, *St. Ives* etc. mit den eben besprochenen in Venedig ist, so würde es doch sehr gewagt sein, darauf hin zu schliessen, dass die venetianischen Wohnhäuser mitten im Meere solche Thürme gehabt hätten, als jene auf dem Festlande, zum Theil in Gebirgsstädten, da doch wohl anzunehmen ist, dass die venetianischen Colonisten, welche jene Gegend im 11. und 12. Jahrhundert bewohnten, wenn sie auch in der Hauptsache den architektonischen Typus ihrer heimathlichen Bauwerke beibehielten, sich doch in Manchem nach den lokalen Bedingungen ihrer neuen Heimath richteten.

Dom zu S.
Marco.

Indem wir uns nun von den Privatgebäuden zu dem Hauptwerke der behandelten Periode, zu dem Dom von *S. Marco* wenden, übergehen wir einzelne hie und da in der Stadt zerstreute Ueberbleibsel von Bauwerken dieser Zeit, weil dieselben theils nicht einer nähern Betrachtung werth, theils Wiederholungen der schon behandelten Formen sind, alle aber geben Zeugnis von dem grossen Einfluss orientalischer Formen auf die Kunst Venedigs, ja hie und da findet man sogar statt der überhobenen Rundbogen den Hufeisenbogen angewendet.

Nach Einigen wurde schon 532 eine Kirche *San Teodoro* an der Stelle, wo jetzt die Marcuskirche steht, errichtet; nach Andern geschah dies erst 553 und zwar auf Kosten des Narses aus Erkenntlichkeit für die ihm von den Venetianern geleisteten Dienste (S. Seite 21). 828, nach Andern 831 wurde der Leichnam des Heiligen Marcus nach Venedig gebracht und sogleich im Beisein des Dogen der Grundstein zu einer Kirche gelegt, deren Bau auch nach des Dogen Giustiniano Partecipazio's Tode von dem durch ihn dazu legirten Gelde eine Zeit lang fortgesetzt wurde, aber durch die unruhigen Zeiten unterbrochen, ruhte der Bau bis zum Jahre 864, wo *Orso Partecipazio* sogleich nach seiner Erhebung zum Dogen es sich zur Pflicht machte, den letzten Willen seines Grossvaters zur Erfüllung zu bringen. Aus den über diesen Bau vorhandenen Nachrichten ist nicht ganz deutlich zu ersehen, ob die Kirche *S. Teodoro* weggerissen oder blos mit in den Bau hineingezogen wurde, jedenfalls war aber dieser Bau trotz den von Zeitgenossen der Pracht seiner Ausschmückung gewidmeten Lobeserhebungen nicht sehr solid, wahrscheinlich sogar in seinen constructiven Theilen nur von Holz aufgeführt, jedoch

mit feinen Steinen, Marmorsäulen etc., die der Doge aus Sicilien einfuhrte, verziert. Im Jahre 976 (S. Seite 45) brannte diese Kirche wieder ab, wurde aber sogleich wieder und zwar mit noch grösserer Pracht denn zuvor, wahrscheinlich aber immer noch grösstentheils aus Holz aufgebaut. In mehreren alten Chroniken findet sich nämlich bei Erzählung des Beginns am Neubau unter dem Dogen *Domenico Contarini* im Jahre 1043 ausdrücklich die Bemerkung, dass derselbe die neue Kirche aus Ziegeln zu bauen habe beginnen lassen. Dieser Bau wurde im Jahre 1043 begonnen und wie es scheint war er unter dem Dogen *Silvio* oder *Selvo* ums Jahr 1071 schon in der Hauptsache vollendet, so dass man in diesem Jahre die Ausschmückung beginnen konnte. Darauf wenigstens scheint sich mir der Inhalt einer Inschrift zu beziehen, welche früher in das Mosaik des Vestibuls eingefügt gewesen sein soll, sie lautet: *Anno milleno transacto bisque trigeno, Desuper undecimo fuit facta primo.*

Selvo liess nun überall nach Säulen, Kapitälern, Ornamenten, sowie auch nach unverarbeiteten Marmoren und andern feinen Bausteinen suchen, um sein Werk zu fördern und die Kirche würdig zu schmücken. Auch die Venetianer selbst thaten dazu ihr Möglichstes; von nah und fern, aus ihren Besitzungen am Küstenland, aus den Colonien in Griechenland und im Orient, von allen Seiten brachten sie herbei, was sich irgend erkaufen, erbeuten oder auch rauben liess, und legten es am Altare ihres Schutzpatrons nieder; Werke der Antike und der nächstliegenden Zeit, Stücke von heidnischen Tempeln, von altchristlichen Kirchen und muhamedanischen Bauten, Alles war willkommen, wenn es nur aus feinem Material gearbeitet war, eine passende Stelle fand sich schon, es einzufügen in den Juwelenkranz, der sich um den Altar des Evangelisten herumziehen sollte.

So wurde natürlich in den Details der Marcuskirche ein buntes Durcheinander von griechischen, römischen, altchristlichen, byzantinischen, arabischen und selbst vorclassisch asiatischen Formen erzeugt, welches vereint mit der Mischung frühromanischer und byzantinischer Elemente in der Anordnung der Hauptmassen dem Ganzen ein eigenthümlich fremdartiges Gepräge gibt. Trotz dieses Vermengens so heterogener Elemente ist aber doch durch die grossartige einfache Klarheit der Hauptanlage, durch die Verwendung gleichartig prächtigen Materials, durch geschickte Vertheilung der fertig zufließenden Theile, durch feingefühlte Abwägung der Farbenwirkung, durch kluge Verwendung des Goldes am gehörigen Orte und endlich durch die gleichmässige Einwirkung der Zeit auf die Farben und Formen dieses Baues seine Wirkung eine solche, dass man sie durchaus nicht unharmonisch nennen

kann; auf den unbefangenen, nicht analysirenden kittelnden Beschauer macht der Anblick dieser Kirche einen überwältigenden, zauberhaft ergreifenden und hinreissenden Eindruck und auf den ersten Anblick glaubt man den Bau in einem ganz besondern, vorher nicht gekannten Stil ausgeführt, während bei näherer Betrachtung die Elemente der einzelnen daran vertretenen Stile allmählig sich sondern und die Entstehungsweise dieses Baues ahnen lassen.

Hier zeigen sich Kapitäle, die aus Torcello oder Altinum stammen müssen, so viel Aehnlichkeit haben sie mit dort gefundenen; dort stehen Säulen aus Spalato, da ist ein Detail, welches an Ravenna, dort ein anderes, was an die byzantinischen Kirchen Athens erinnert etc.; wenn man alle diese Details ihrer Heimath nach zergliedert, und auf solche Forschungen gestützt, sich die Geschichte des Baues dieser Kirche zusammenstellt, so tritt die Wichtigkeit der so vielfach hin und her erwogenen und bestrittenen Frage ganz in den Hintergrund, ob, wie oft und wie viel Bildhauer und Mosaicisten zu diesem Bau aus Constantinopel verschrieben worden sein mögen. Es waren deren gar nicht sehr viele nöthig; in der Technik waren die Venetianer selbst weit genug vorgeschritten, um die Säulen und Kapitäle, die, schon vorhandenen vielleicht schon längst zerstörten Gebäuden entnommen, fix und fertig in Venedig ankamen, zurecht zu arbeiten und zu versetzen. Eine ganz andere Frage drängt sich uns dafür auf und leider eine Frage, zu deren Beantwortung uns alle Chroniken und Archive bis jetzt noch nicht die Möglichkeit geboten haben, die Frage: Wer war der geistreiche, überaus fähige Architekt, der es vermochte, erst eine so grosse und doch nicht erdrückende, so vielfach gegliederte und doch so einfach klare Idee, wie sie dieser Kirche zu Grunde liegt und vorher noch nirgends da war, zu concipiren und dann dieselbe trotz des ihm gebotenen Materials so harmonisch auszuführen; ich sage nicht mittelst, sondern trotz, denn für jeden schaffenden Architekten wird es ein Hemmniss, ein sehr unangenehmes Hemmniss sogar sein, wenn er die Details zu seinen Gebäuden nicht selbstständig aus der Hauptdisposition derselben entwickeln darf, sondern vorhandene benutzen muss. Wenn aber, wie es hier der Fall war, nicht alle die nöthigen Details auf einmal ankommen, aber auch nicht gleichartige zugleich, sondern bald das bald jenes, Alles aber in so überwiegender Masse, dass das Bedürfniss an Ornamenten, das der Bau bietet, mindestens um das Vierfache überstiegen wird, dann gehört wirklich ein mehr als gewöhnliches Talent dazu, diese zum Theil dem Werk ganz fremden, systemlos gelieferten Details so zu verwerthen und zu vertheilen, dass die Schönheiten der einzelnen zur Geltung kommen, ohne dem Ganzen Schaden zu thun. — Selvatico glaubt

mindestens zwei Architekten annehmen zu müssen, einen für den Grundriss und einen für die Façade, dem kann ich aber nicht ganz beipflichten, denn rechnen wir bei den Façaden alle späteren Zuthaten hinweg, und deren sind, wie wir sehen werden, sehr viele, so zeigt sich denn doch in den Grundformen ein organischer Zusammenhang zwischen Innerem und Aeusserem. In der Ausschmückung allerdings weichen sie wesentlich von einander ab, denn wie es scheint ist es dem uns leider bis jetzt noch unbekannten Architekten des Marcusdoms hauptsächlich darum zu thun gewesen, das Innere seines geistigen Kindes rein zu erhalten von unpassender Ueberladung: wie wir bei der nähern Beschreibung sehen werden, herrscht im Innern auch in den Details eine gewisse Harmonie, während diese im Aeussern blos in den Hauptformen beruht; unter obschwebenden Verhältnissen ein sehr richtiges Verfahren, denn die Aussenseite betrachtet man doch gewöhnlich aus grösserem Abstand, wo dann das Unharmonische einzelner Details gegen die Hauptformen verschwindet.

Da nun alle Nachforschungen über den Namen des oder der Architekten von *S. Marco* umsonst gewesen, hat man sich mit grossem Eifer über die Heimath desselben gestritten, indem die Meisten annahmen, er müsse aus Constantinopel verschrieben worden sein. Aber in dieser Beziehung müssen wir unbedingt der Ansicht *Cicognaras* und *Selvaticos* sein. Die Gründe dafür liegen ziemlich klar auf der Hand. Erstens ist in den Chroniken und Documenten nichts von einer solchen Verschreibung erwähnt, dagegen könnte man allerdings anführen, es ist auch nichts von der Verwendung eines einheimischen Künstlers erwähnt; aber man wird nur sehr selten etwas über die Verwendung einheimischer Künstler und Gewerke in Chroniken oder andern historischen Nachrichten jener Zeit erwähnt finden, während die Berufung Fremder in den Ort, die Berufung Einheimischer nach auswärts in der Regel erwähnt ist. Zweitens fehlte es in Venedig, wie die vorher betrachteten Bauten beweisen, durchaus nicht an Architekten und Werkleuten. Drittens zeigen die ursprünglichen Theile des Marcusbaues so viele Aehnlichkeit, namentlich in den während des Baues neu angefertigten Theilen, z. B. den Gurtsimsen, schmalen Einfassungen, in der Technik der Bogen, in der Verwendung der Säulen mit den vorher besprochenen venetianischen Bauten des 11. Jahrhunderts, dass man, wenn man selbst einen constantinopolitanischen oder griechischen Architekten annehmen will, wenigstens zugestehen müsste, dass derselbe einige Jahre vorher in Venedig zugebracht und sich mit dem Bauwesen der Venetianer vertraut gemacht habe. Eine solche Annahme aber zerfällt in nichts bei der Betrachtung der Thatsache, dass Domenico Contarini

sogleich nach seiner Thronbesteigung den Bau begann, die Ausführung desselben also sogleich nach dem Fassen der Idee ins Werk gesetzt wurde, zu einer solchen Vorbereitung eines fremden Architekten also keine Zeit blieb. Viertens ist es sehr die Frage, ob so nahe dem Verfall des oströmischen Reichs Constantinopel noch künstlerische Kräfte der Art besass, wie sie zu solchem Baue nöthig sein mussten. Fünftens zeigt die ganze Anordnung und Eintheilung der Kirche bei weitem mehr Annäherung an die gleichzeitigen romanischen Bauten Oberitaliens, als an die byzantinischen Bauten in Constantinopel und selbst auf Morea, obgleich Einzelnes in der Anordnung und Vieles in der Durchführung an die byzantinischen Kirchen in Athen erinnert. Dies aber lässt sich ebenso gut aus dem seit langer Zeit geübten indirecten Einfluss byzantinischer Kunst auf Venedig erklären, als aus der directen Berufung eines byzantinischen Künstlers zu dem in Rede stehenden Baue; denn alle die byzantischen Momente, die sich in *San Marco* finden, finden sich schon an den Bauten in Torcello und Murano und anderen in Venedig selbst und zwar dort fast reiner byzantinisch, weniger mit romanischen Elementen vermischt als in *S. Marco*. Wir haben es hier jedenfalls mit dem Werke eines Mannes zu thun, der sein Talent in Venedig selbst gebildet hatte, auf den der damalige Zustand byzantinischer Kunst weniger Einfluss übte, als der um anderthalb Jahrhunderte früher, aus dessen Infiltrung, vereint mit andern Einflüssen, auf die früheren Bauten Venedigs jene von uns soeben betrachtete Vermischung romanischer und byzantinischer Formen hervorgegangen war, die zwischen der spät-romanischen und byzantinischen stehend, doch von beiden wesentlich unterschieden ist durch die bloß in Venedig mögliche, aber dort auch unvermeidliche Umgestaltung nach den ganz eigenthümlichen nationalen und localen Verhältnissen der Lagunenstadt. Mit mehr Wahrscheinlichkeit, als für den leitenden Architekten könnte man für untergeordnete Arbeiten eine Zuziehung griechischer Kräfte annehmen, obgleich auch hier eine Nothwendigkeit dazu nicht vorliegt, denn da man in Oberitalien selbst während der Longobardenherrschaft eingelegte Arbeit in Holz und Stein fertigte, da man daselbst nach der Versicherung des *Anastasius Bibliothecarius* im 10. Jahrhundert bunte Fenster malte, da im 11. Jahrhundert ein Italiener Uberto (wenn es nicht vielleicht ein Deutscher, Hubert, war?) in Treviso Mosaikboden ausführte, da vor der Erbauung der Marcuskirche wenigstens nach *Galliccioli**) in Venedig bereits 90 Kirchen erbaut wurden, so mussten die Techniker Venedigs eigentlich, vorbereitet durch so viele zum Theil ziemlich schwierige Baue,

*) S. dessen *Memorie Venete*. III. Band.

auch ohne fremde Beihülfe unter der Leitung eines tüchtigen Architekten mit diesem Bau zu Stande kommen können.

Doch das Weiterführen solcher Conjecturen hiesse nur einen unnützen Streit noch weiter ausspinnen, der denn doch vor Auffindung betr. Documente keinen genügenden Abschluss erhalten kann. Gehen wir daher zu Betrachtung des Werkes selbst, so weit es der Zeit bis 1071 angehört, über.

Was nun zuvörderst den Grundriss betrifft, so sind die in Fig. 45 Der Grundriss. schwarz dargestellten Theile aus der in Rede stehenden Bauperiode, die schraffirten hingegen neuer. Wenn nun von diesen letzteren namentlich die Vorhalle, die sich an die West- und Nordseite der Kirche anlegt, wie Viele behaupten, noch zu Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts erbaut worden sein sollte, so lag sie doch jedenfalls nicht in dem ursprünglichen Plane des Architekten der Kirche, ja wir sehen uns fast zu der Behauptung versucht, dass nur der vor dem westlichen Theil der drei Schiffe liegende Theil derselben mit seinen drei Exedern, (so weit er in Fig. 45 dunkler schraffirt ist), aus dem 11. oder 12. Jahrhundert stammt, die Seitentheile dieser Vorhalle aber, obgleich den Formen der mittleren ziemlich genau nachgebildet, erst zu Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden; abgesehen nämlich davon, dass sich an diesen Theilen geschweifte Bogen finden, die dem 11. Jahrhundert unmöglich angehören können, und auf die auch wir später zurückkommen werden, so hat der englische Kunstarchäolog *Parker* neuerdings in einem Manuscript der Bibliothek zu Oxford¹⁾, welches aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammt, eine Handzeichnung entdeckt, welche eine Ansicht der Piazzetta mit dem Dogenpalast, den beiden Säulen und dem Dom zu S. Marcus enthält.²⁾ Auf dieser Ansicht nun ist die Vorhalle bloß dreitheilig dargestellt und hat bloß die Breite des Langschiffbaues.

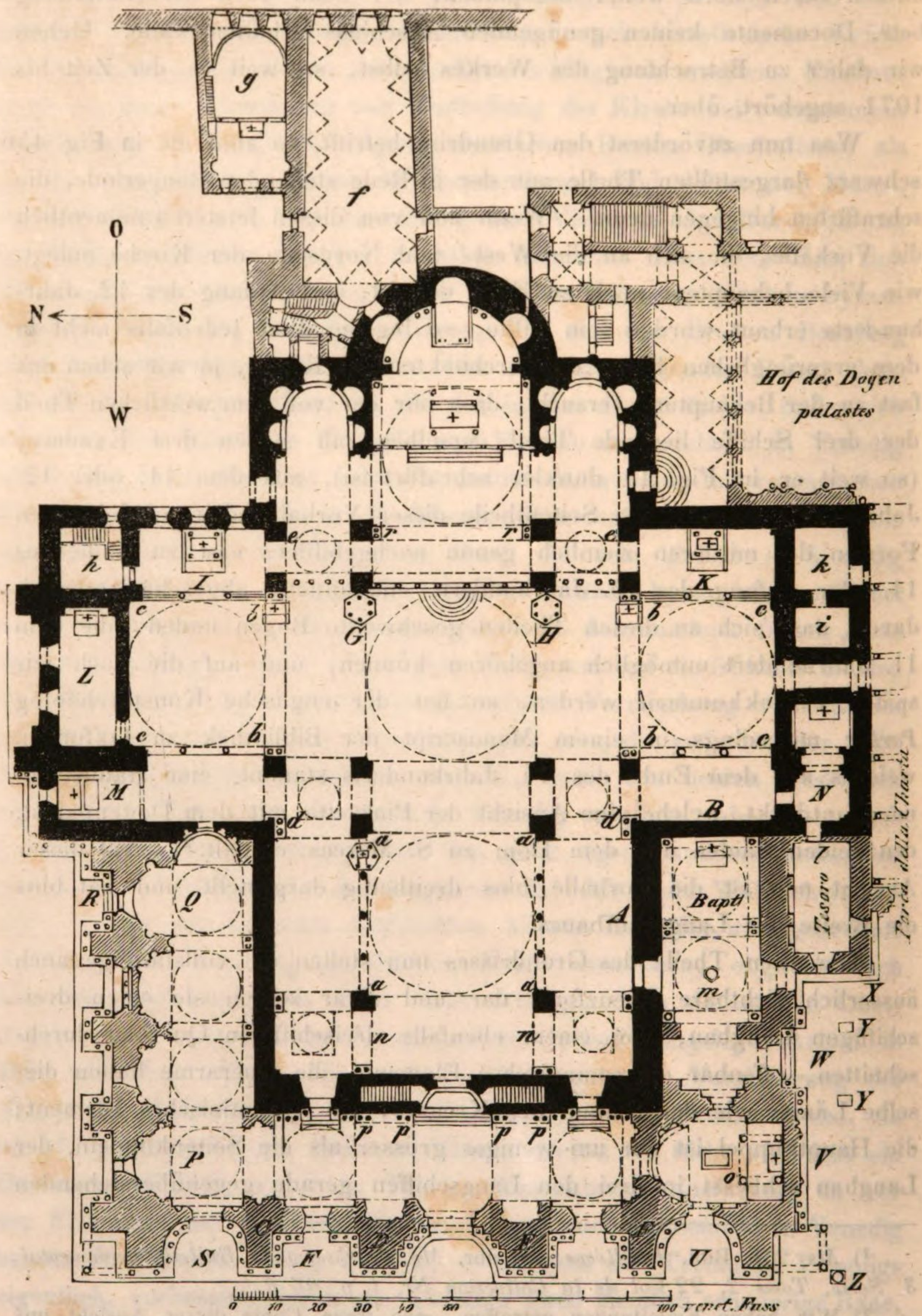
Die alten Theile des Grundrisses nun stellen die vollständige auch äusserlich sichtbare Kreuzform dar und zwar zeigen sie einen dreischiffigen Langbau, von einem ebenfalls dreischiffigen Querbau durchschnitten, offenbar ein romanisches Element, die Querarme haben dieselbe Länge wie der Stamm des Kreuzes, ein byzantinisches Element; die Hauptkuppel ist nur um wenig grösser als die Seitenkuppeln, der Langbau schliesst in drei den Langschiffen gerade gegenüberstehenden

¹⁾ Ms. 261. Bibl. *Boldléene*. S. übr. *Mr. de Caumont's Bulletin monumental*, 3. Serie, Tome 2, 22 Vol de la Collection Nr. 1, p. 66 ff.

²⁾ Wir haben Einleitungen getroffen, eine treue Copie dieser Ansicht uns zu verschaffen, und werden, wenn wir es erlangen, sie bei der das 14. Jahrhundert betr. Textstelle unsern Lesern vorführen.

Apsiden, ein romanisches Element. Das weitere Aufsuchen der an byzantinische oder an romanische Bauweise erinnernden Einzelheiten

Fig. 45.



des Grundrisses überlassen wir dem Leser, so viel aber zeigt die Vergleichung dieses Grundrisses mit dem der Sophienkirche in Constanti

nopel und dem von *San Vitale* in Ravenna, dass von einem Nachahmen einer dieser beiden Kirchen bei Entwerfung des Plans zu *S. Marco* durchaus nicht die Rede sein kann. Ebenso wenig stichhaltig ist die Vermuthung, die Engelhardt in Cassel aufgestellt hat, dass dieser Grundriss aus einer Nachahmung der Anlagen römischer Thermen hervorgegangen sei.¹⁾ Allerdings sehen wir hier dieselben grossen Kuppeln, denselben Säulenreichthum, ja sogar dieselben Exedern wiederkehren, die wir an den Thermen finden; aber die Kreuzform, die drei Schiffe, die Halbkreisgiebel am Aeussern, wo finden wir die an den Thermen? Die Kreuzgewölbe, die Abschlüssung in einzelne Räume, das bedeutende Vorherrschen der Kreis- und Halbkreisform im Grundrisse, wo finden wir dies in *S. Marco*? Die Sophienkirche in Constantinopel hat jedenfalls bei weitem mehr Aehnlichkeit mit den Thermen als *S. Marco*. Eine gewisse Aehnlichkeit wird natürlich allemal zwischen den Anlagen grosser weiter Räume stattfinden, die mit Kuppeln überdeckt sind, da diese Ueberdeckung eine Eintheilung solcher Räume in quadratische oder poligone Einzelräume verlangt, die durch grosse Gurtbogen mit einander verbunden sind; daraus aber ist doch nicht immer auf eine Nachahmung einer solchen Anlage in der andern zu schliessen.

Näher beschreibend auf den Grundriss einzugehen, halten wir bei dem Vorliegen desselben in Fig. 45 für unnöthig und wird daher nur auf die besondern Eigenthümlichkeiten desselben kurz hinzuweisen sein.

Während die Mittelapsis aus dem Gebäude herausragt, sind die Seitenapsiden hineingelegt und zu diesem Behufe die Seitenschiffe um die halbe Breite des Mittelschiffs verkürzt, dadurch aber der östliche Kreuzarm an seinen Seiten halb geschlossen, ähnlich wie die hohen Chöre gothischer Kirchen, aber aus anderm Grunde. Nach der Kreuzung zu ist dieser Kreuzarm ebenfalls geschlossen und zwar durch einen lettnerähnlichen Bau, der in der Disposition sehr an die Cancellen im Dom von Torcello erinnert. Dieser Lettnerbau gehört seiner jetzigen Form und Technik nach nicht der in Rede stehenden Periode an, der Idee nach aber jedenfalls und vielleicht auch noch in einzelnen Theilen der Ausführung nach; darauf kommen wir weiter unten zurück; dass er aber ursprünglich gleich mit projectirt war, geht erstens aus dem Vorhandensein einer solchen Anlage in Torcello und andern Kirchenbauten jener Zeit, zweitens aber auch daraus hervor, dass unter dem durch ihn abgeschlossenen Theile der Kirche sich eine Crypta befindet, deren

Crypta.

¹⁾ S. Försters allgemeine Bauzeitung. Wien 1844. Heft 4—5,

einer solchen Lettnerwand oder mindestens einer Brüstung verlangt, da es bei Anlegung der Kanzel an dem nördlichen Eckpfeiler dieses Kreuzarms nicht thunlich war, eine Freitreppe vor die ganze Breite des Mittelschiffs zu legen; was nun die Crypta anbelangt, so ist dieselbe sehr interessant, da sie zu den ältesten bis jetzt bekannten Crypten gehört, wenn wir auch nicht mit Selvatico der Meinung sind, dass sie die älteste vorhandene sei. Dieser in Bezug auf die Kunstarchäologie Venedigs so verdienstvolle Mann glaubt nämlich annehmen zu müssen, dass sie noch von dem Baue von 976 herrühre, das scheint uns aber durch den innigen Zusammenhang ihrer Grundrissform mit dem Ueberbau nicht gut möglich zu sein. Immer bleibt sie eine der ältesten in Italien, die drittälteste der bekannten Crypten. Bloss die von Torcello vom Jahre 1008 und die von *S. Miniato al Monte* von 1013 gehen ihr voran; die nächstälteste ist dann die unter der Abteikirche von *Monte casino* von 1066.

Die Crypta von *S. Marco* liegt unter dem östlichen Kreuzarm und seinen Seitenschiffen und ist in Kreuzform angelegt. Augenscheinlich durch die ungenügende Vertrautheit mit solchen unterirdischen Bauten und die dadurch hervorgebrachte Aengstlichkeit ist die Anlegung der unnöthig dicken Pfeiler und Mauern hervorgerufen, die ihr Gewölbe tragen, noch darin unterstützt von 60 theils an sie angelehnten, theils freistehenden Säulen von griechischem Marmor, ganz ohne Basis, durch enge Gurtbogen verbunden. Die ganze Formgebung ist sehr einfach und Ornamente sind ganz vermieden. In der Mitte, ziemlich genau unter dem obern Hauptaltar, steht ein Altar, welcher bis zu Vollendung des obern Baues die Gebeine des Heiligen Marcus einschloss; dieser Altar war von einer Marmorbrüstung umgeben und hinter ihm bildeten durchbrochene Steinplatten eine Art Lettner. In den Kreuzarmen stehen zwei andere einfache Altäre. Erleuchtet wurde die Crypta durch fünf Fenster und 14 Oberlichtöffnungen längs des obern Lettners. Da der Fussboden dieser Crypta unter dem Meeresspiegel liegt, so drang mit der Zeit, wahrscheinlich durch nicht gehörige Conservirung der Mauern, Wasser in dieselbe ein; leider griff man das Uebel nicht bei der Wurzel an, sondern nahm zu dem leidigen Auskunftsmittel seine Zuflucht, den Zugang der Crypta, in der damals das Wasser mit der Ebbe und Fluth fiel und stieg, durchschnittlich aber etwa 4 Fuss hoch stand, zu vermauern. Dies geschah 1580; erst vor wenigen Jahren wurde sie wieder geöffnet und jetzt ist Aussicht, dass dem Uebel Abhülfe geschieht.

Eine andere Eigenthümlichkeit des Grundrisses von *S. Marco* besteht in dem Umstande, dass die Kuppeln der Querarme etwas kleiner sind, als die des Langarms und als der Durchmesser der breiten Gurte, die zwischen ihnen und der Mittelkuppel liegen und originell ist die Art

und Weise, wie dieser Unterschied vermittelt ist; während nämlich die das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennenden Säulenreihen *aa* im Langbau in der Hauptpfeilerflucht stehen, stehen sie im Querbau *bc bc* vor derselben und zwar vor den Pfeilern selbst je zwei gekuppelt *bb*, während nun jene blos die Gallerie mit ihrer Brüstung tragen, wiederholen sich diese gekuppelten *bb* oben an der Gallerie noch einmal und tragen einen schmalen Gurtbogen, dessen Durchmesser dem der Seitenkuppel gleich ist, wie der der breiten Gurte dem der Hauptkuppel entspricht. Die Hauptpfeiler selbst sind an sich auffallend schwach; sie sind aber unter und über der Gallerie, also zweimal durch breite Gurte und kleine Kuppeln unter einander und mit der dahinter liegenden Mauerecke *ddec* verbunden und dadurch stark genug, den Schub der breiten Gurte über dem Mittelschiff des Lang- und Querbaues und der Kuppeln auszuhalten, namentlich da die Mauerecken noch durch resp. je zwei oder drei mit diesen Pfeilern correspondirende, die Gurte aufnehmende Säulen oder durch vorgelegte Pfeiler verstärkt sind. Die grossen Bogen sind im Halbkreis, unter den kleinen viele in überhobenem Rundbogen gestaltet. Von Vielen ist es zu den besondern Eigenthümlichkeiten des Grundrisses von *S. Marco* gezählt worden, dass das Baptisterium an der Südseite liege; aber erstens ist es nicht gleichzeitig mit der Kirche und zweitens war *S. Marco* Jahrhunderte hindurch das, was wir jetzt Hofkirche nennen würden, Burgkapelle der Dogen, die Taufcapelle musste daher auf der Seite nach dem Palast zu liegen. Das Baptisterium scheint im Anfang des 13. Jahrhunderts erbaut worden zu sein und werden wir daher bei Betrachtung der betr. Periode darauf zurückkommen.

Das Aeussere scheint im ursprünglichen Zustande sehr einfach gewesen zu sein. Glatte Wände mit wenigen kleinen, schmalen Fenstern, bis an die Wiederlagslinie der grossen Gurtbogen hinaufgeführt, die lichten Oeffnungen dieser Bogen als Lünetten benutzt und mit flachen, oben rund zugewölbten Giebeln bekrönt, das Ganze durch fünf ziemlich flache Kuppeln abgeschlossen. Die Vorhalle dreitheilig, nach den Seiten hin in einer Thür sich öffnend und mit einer Gallerie bedeckt. Die flachen Kuppeln und das ganze Dach scheint sogar, wenn man der Miniaturzeichnung im Oxford Manuscript Glauben schenkt, von einem Zinnkranz umgeben gewesen zu sein.

Aussenseite
urspr. Zustand.

Dies waren die Hauptformen des Aeussern, die allerdings jetzt kaum mehr zu erkennen sind; von den Lünetten sind nur wenige noch in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten, einige davon ihrer sämtlichen Verzierungen zu Gunsten der jetzigen Giebel beraubt, diese aber demzufolge mit so alten Details verziert worden, dass dadurch schon Mancher

verleitet worden, sie für Theile des ursprünglichen Baues zu halten; wie es denn auch wirklich sehr schwer hält, ein Urtheil zu fällen darüber, ob die Lünetten ursprünglich so ausgefüllt gewesen seien, wie jetzt diese Giebel, oder ob diese Ausfüllung erst bei Erbauung der Vorhallen an Süd- und Nordseite und der wahrscheinlich damit gleichzeitigen Auf-
 bauung der blinden Lünetten an der Hauptfront entworfen worden ist.

Lünetten.

Von sämmtlichen noch an ihrer ursprünglichen Stelle stehenden Lünetten sind blos die der Querarme und die über dem Hauptportal noch interessant; die andern sind nämlich ganz ihrer Eintheilung und Ornamente beraubt worden, um die auf der Umfassungsmauer stehenden blinden Lünetten zu verzieren. Die an den Querarmen sind in resp. 3, 4 u. 5 Rundbogenfenster getheilt. Die grosse Lünette über dem Hauptportale aber ist durch vier Säulen in fünf gleich breite Theile getheilt; die Säulen selbst sind gleich so vielen andern an diesem Bau aus dem 3. oder 4. Jahrhundert, die Kapitäle aus dem 9. oder 10., die Deckplatten aber aus dem letzten Dritttheil des 11. Jahrhunderts, also jedenfalls während des ursprünglichen Baues gearbeitet; sind sie aber für den Platz bestimmt gewesen, wo sie jetzt stehen? Ja, das geht aus dem Verbande des Bogens hervor, der allerdings seiner Bekleidung nach später, vielleicht von 1205 ist, seiner Construction nach aber doch jedenfalls der Bauperiode von 1043—1071 angehört, da er mit zum constructiven Gerippe des ganzen Baues gehört. In den Kämpfer dieses Bogens nun sind die Deckplatten und Kapitäle der beiden Halbsäulen an der Ecke jener Lünette hineinverbunden und zwar mit Ankern, die lange Döbelspitzen nach oben und unten haben. Eine so genaue Einfügung wäre bei einem Bogen von solcher Spannung später nicht gut möglich gewesen; sie muss gleich bei seiner Erbauung mit geschehen sein. Folglich sind die Ecksäulen und daher auch die ihnen ganz gleichen und in gleicher Höhe mit ihnen stehenden 4 Mittelsäulen noch vom ursprünglichen Bau. Die Deckplatten ihrer Kapitäle schliessen in gleicher Höhe mit dem Kämpfergesims der Lünette; wahrscheinlich war also diese Lünette ursprünglich gerade so oder wenigstens ähnlich ausgefüllt, wie jetzt noch die beiden blinden Lünettengiebel auf der Mittagsseite, nur insofern anders, als eben dort von der Verzierung eine Bogenblende, hier von der eines Fensters die Rede war. Die vier Säulen nämlich trugen mit den zwei Ecksäulen 5 Rundbogen, über denen ein schmaler feiner Gurtsims sich hinzog, auf diesem stand eine Reihe kleiner Rundbogen, darüber eine Reihe durch Säulchen getrennter scheitrechter Oeffnungen, deren je zwei einer der untersten Bogenöffnungen entsprechen und dann eine Reihe noch kleinerer.

Diese Anordnung ist eigenthümlich und frappirt auf den ersten

Augenblick; sie hat etwas Elegantes, über dem man fast das Unorganische derselben vergisst; bei näherer Betrachtung freilich stört der Mangel an innerem Zusammenhang zwischen dem einzutheilenden Raum und dem System der Eintheilung, auch bleiben namentlich bei den oberen Reihen dreieckige Zwickel zwischen der Curve des grossen Halbkreises und den kleinen Bogen, die sehr unangenehm wirken, jedenfalls ist das Motiv nicht aus dem byzantinischen Einfluss, sondern aus den Resten spätrömischer Formgebung hervorgegangen, die zu jener Zeit noch nicht ganz vergessen war, und hier mag wohl Engelhardt in Cassel ganz Recht haben, wenn er vermuthet, dass die grossen Lünetten in den römischen Thermen eine ähnliche Eintheilung gehabt haben.

Die ursprüngliche Form der Giebel über den alten Lünetten ist uns noch ganz erhalten an der südlichen Seite des Kreuzstammes und an der westlichen Seite des südlichen Querarms, also bei *A* und *B* im Grundriss; ebenso war der Mittelgiebel der Westfaçade über der daselbst befindlichen grossen Lünette, ehe er durch die beiden neben jener stehenden Blindbogen cachirt und durch die gothische Ornamentirung umgestaltet wurde. Ueber die ursprüngliche Ornamentirung dieser Giebel lässt sich wenig sagen; an jenen, in ihren Hauptformen noch erhalten, ist gar kein Ornament zu sehen und lässt sich nicht behaupten, ob dieselben von Haus aus gar nicht verziert waren oder gleich den in denselben stehenden Lünetten ihrer Verzierung beraubt worden, um damit die zum Theil sie versteckenden blinden Lünettengiebel der jetzigen Façade zu decoriren. An der Hauptlünette im Westen ist eine mit Figuren in sechseckigen Feldern und Blattgewinden dazwischen verzierte Archivolte, die allerdings in der Anordnung des Ornaments viele Aehnlichkeit mit Arbeiten des 11. Jahrhunderts zeigt, in Einzelheiten aber und in der Technik auf das 15. Jahrhundert deutet, so dass wir uns eines bestimmten Urtheils enthalten, ob sie bei der ersten Bauperiode ähnlich gestaltet war und im 15. Jahrhundert blos erneuert wurde, oder ob sie vorher gar nicht existirt; so viel vom Oberbau. Was nun den Unterbau der Façade anlangt, so halten wir aus den oben angeführten Gründen für aus der Zeit bis 1071 stammend nur die drei mittleren Bogen mit der dahinter liegenden überwölbten Halle vor dem Langschiff der Kirche, dessen Umfassungsmauern gleich denen der Kreuzarme damals bis an die Lünetten ganz schmucklos sein mochten, da man ja den Bau durchaus nicht als vollendet ansah, sondern fortwährend noch Material zu dessen Ausschmückung herzulieferte, ohne sich darüber klar zu sein, wie man dieses viele reiche Material noch verwerthen könne; dafür zeugt der gänzliche Mangel an organischem Zusammenhange zwischen der Anlage des südlichen und nördlichen Armes der Vorhalle und dem Innern, das

allerdings wohl bis zum Jahre 1071, obgleich in der Ausschmückung ebenfalls noch nicht ganz beendet, doch zur Benutzung reif war.

Vorhalle
äusserlich.

Die vier Pfeiler *C*, *D*, *E*, *F* der westlichen Vorhalle sind von einem Stilobat umzogen, welches aus einer beiläufig $1\frac{1}{2}$ Fuss hohen Stufe besteht, die auf ihrer Vorderseite in vertiefte Felder getheilt ist, so dass sie eigentlich nicht einem fortlaufenden Stilobat, sondern einzelnen, unmittelbar an einander gerückten Sockelwürfeln gleichen würde, wenn die Felder, wie dies bei wenigen der Fall ist, genau mit den daraufstehenden Säulen correspondirten. Die Einfassung der Felder besteht aus Carniess und Plättchen. Auf diesem Stilobat nun stehen, wie aus dem Grundriss zu ersehen, sehr dicht gedrängte Säulen; dieselben sind mit Fuss und Kapitäl 12 Fuss hoch und so dicht gereiht, dass viele der Kapitäle mit den Ecken der Abaken zusammenstossen; die Füße scheinen ziemlich alle für den Bau gearbeitet worden zu sein und zeigen die romanische Formation: zwei Wülste, dazwischen eine mit schmalen Blättchen eingefasste Hohlkehle. Die Schäfte sind von der verschiedenartigsten Beschaffenheit, glatt, rund, polygon, canälirt, mit und ohne Anlauf, mit und ohne Halsglied, von den verschiedensten Arten des Marmors und Porphyrs, aber sämmtlich von kostbarem Material; die Kapitäle sind zwar alle aus weissem Marmor gearbeitet, haben fast alle geschweifte Abaken, bieten aber in der Gestaltung die grösste Mannichfaltigkeit. Auf diesen Kapitälen nun liegt eine Art Gebälke, bestehend aus einer 1 Fuss 5 Zoll hohen Platte, nach unten vom Kapitäl durch eine nach oben und unten mit Zahnschnitten eingefasste Hohlkehle im Ganzen von 5 Zoll Höhe getrennt, nach oben mit dem Doppelzahnschnitt eingefasst; das ganze Gebälk hat demnach eine Höhe von 2 Fuss 1 Zoll; man könnte es aber auch ebenso gut eine Wiederholung des untern Stilobats nennen, denn es trägt eine zweite Säulenreihe, unterscheidet sich aber vom unteren ausser dem Profil noch besonders dadurch, dass es nicht wie jenes den Bewegungen der Hauptpfeiler glatt folgt, sondern sich in seinen Verkröpfungen mehr nach den Säulen richtet; so ist es z. B. an den breiten Pfeilern *D* und *E* neben dem Mittelbogen nur so lang als die Abaken der dort stehenden vier Säulen und als die Breite der Stirnfläche des Pfeilers, bildet also an der Ecke desselben einen einspringenden Winkel; in dieser Weise läuft es über den Säulen in den beiden Seitenbogen herum, im Mittelbogen aber fehlt es, indem hier über den Kapitälen blos eine ungefähr 6 Zoll starke Platte herumläuft, auf der die obern Säulen stehen, die Glieder des sich bei der Pfeilerecke umkröpfenden Gebälkes aber flach an der Leibung des Pfeilers fortgesetzt sind und sich an der Wand des in diesem Bogen stehenden Portals todlaufen. Diese Behandlung des Gebälkes im

Mittelbogen und das nicht genaue Passen der Glieder desselben in den einspringenden Winkeln an den Seitenbogen führt uns zu der Vermuthung, dass die sämtlichen drei Bogen ursprünglich in ihrer ganzen Breite offen waren und sich zu den dahinterliegenden Kuppeln der Vorhalle gerade so verhielten, wie die breiten Gurte im Innern zu den grossen Kuppeln. Auf diesem Gebälk stehen an den grossen Pfeilern *D* u. *E* auf den vier untern Säulen je sechs, an den schmalen *C* u. *F* auf zwei untern zwei etwas schwächere; diese sind mit Fuss und Kapital 8 Fuss 9 Zoll hoch; die Füsse sind ähnlich den untern, aber etwas höher im Verhältniss, die Schäfte eben so ungleichmässig wie unten; die Kapitäle noch verschiedenartiger. Sie tragen eine kaum 4 Zoll starke Platte und auf dieser Halbkreisbogen. Die Leibungen der auf den vordern Säulen ruhenden Bogen schneiden mit den Pfeiler-ecken ab. Die Archivolten der Seitenbogen sind etwas über einen Fuss breit, glatt und blos nach aussen mit einer zarten Gliederung von Plättchen und flachem, langen Zahnschnitt eingefasst; die des Mittelbogens ist breiter und an Leibung und Stirnfläche mit Ornamenten verziert, auf die wir später zurückkommen werden.

Die zwischen den Pfeilern, an deren Leibungen stehenden Säulen tragen Bogen, deren Stirnfläche mit der der Pfeiler bündig ist, dadurch bekommen die Bogen ein stufenförmig sich einziehendes Profil, ein spät-romanisches Motiv, das hier zum ersten Male in Venedig auftritt. Unmittelbar über den Seitenbogen legt sich der Sims auf; derselbe ist sehr einfach gebildet, ein Riemchen, dann ein $\frac{2}{3}$ Fuss breiter Friess und darüber die Fussbodenplatten der Gallerie; diese sind alle gleich breit (beiläufig 3 Fuss) und unter ihren Fugen liegen Steinrinnen, deren halbkreisförmige geradabgeschnittene Köpfe mit ihren Ausgüssen ganz schmucklos, ungefähr einen Fuss weit aus jenem Friesse herausragen. So roh diese Anordnung an sich ist, so rein constructiv ohne ornamentalen Beisatz sie sich giebt, so würde sie doch vermöge ihrer Regelmässigkeit keinen übeln Eindruck machen, wenn man sie in ihrer ursprünglichen Form, wie oben beschrieben, belassen hätte; leider aber hat man bei einer spätern Reparatur dieses Gallerie-Fussbodens für gut befunden, die Platten nicht auszubessern oder wo nöthig durch neue zu ersetzen, sondern mit einer zweiten Schicht neuer Deckplatten zu überlegen, deren Stirnflächen mit einem Blättercarniess verziert sind; dabei hat man, was allerdings ganz zweckmässig ist, die Fugen gewechselt, unter die neuen Fugen wie bei der untern Schicht Steinrinnen gelegt, diese aber nicht so accurat wie die untern bearbeitet, und die rohen plumpen Rinnenköpfe mit noch plumperen, wohl 3 Fuss langen bleiernen Ausgüssen versehen, eine Anordnung, die das ganze Bauwerk schändet.

Auf diesen Fussbodenplatten nun, deren Oberkante 38 Fuss über dem Strassenpflaster liegt, steht ein Geländer von $3\frac{1}{4}$ Fuss Höhe. Die Form dieses Geländers ist dieselbe wie am Chorbau des Doms zu Murano; kleine Säulchen mit Kapitälchen, ähnlich wie in Fig. 13, welche Rundbogen tragen, über denen eine steile Carniessplatte liegt; vier solche Bogen sind zwischen zwei Postamente eingefasst, um die sich der Carniess verkröpft und die einen Pinienähnlichen Knauf tragen, ungefähr wie die an der Kanzel zu Torcello, aber oben spitzer, unten breiter, auch bei einigen unten mit Blättern besetzt.

Der Mittelbogen nun, welcher weiter und daher auch höher ist als die übrigen, greift durch Sims und Geländer durch. Wie dem ursprünglichen Plane nach diese Unregelmässigkeit hat vermittelt werden sollen, lässt sich schwer ergründen, da uns alle und jede Nachricht über den Zustand dieser Façade vor Aufstellung der 1205 an dieser Stelle placirten vier Broncepferde fehlen.

Auch das Mosaik, welches in der ersten Exedra von Norden herein an der Vorderfaçade sich befindet und unseres Erachtens gleich dem ganzen Nordflügel der Vorhalle erst aus dem Ende des 14. Jahrhunderts datirt, von Vielen aber für ein Werk vom Anfang des 13. Jahrhunderts gehalten wird, verbreitet hierüber kein Licht, denn es ist nach Aufstellung der Pferde gefertigt; es bestätigt aber die oben ausgesprochene Vermuthung über die Eintheilung der Mittellünette, die Flachheit der Kuppeln und die breite Gestaltung des Mittelgiebels.

Das Gebälk zwischen der ersten und zweiten Säulenstellung erscheint auf dem Mosaik als unterbrochen; auf den ersten Anblick macht die Darstellung desselben sogar den Eindruck, als wenn gar keine doppelte Säulenstellung vorhanden sei, sondern eine lange, deren Säulen ziemlich auf ihrer halben Höhe durch eine würfelförmige Binde getheilt seien; dies brachte Engelhardt auf die Vermuthung, dass erst einzelne Würfel gewesen seien und man sie erst später zu dem jetzt vorhandenen oft verkröpften Gebälk vereinigt habe. Uns scheint aber die Ursache dieser Abweichung der Darstellung vom jetzigen Zustande weniger auf einer solchen doch nur schwer ausführbaren, ziemlich zwecklosen und deshalb unwahrscheinlichen spätern Abänderung jener Gliederung, als vielmehr auf folgenden Gründen zu beruhen:

1) Auf der bekannten Unbehüllichkeit der Mosaicisten in perspectivischer Darstellung architektonischer Formen, unter denen wohl verkröpfte Gesimse zu den schwierigsten gehören.

2) Auf der sehr leichten Verwechselung hintergehender Schattenflächen eines solchen verkröpften Gesimses, mit dem Tiefenschatten zwischen einzeln stehenden Würfeln.

3) Auf einer, wenn man so will, Caprice des Mosaicisten, der die Anordnung dieses Gebälkes, wie sie sich auf der Nordseite des zur Zeit der Anfertigung dieses Mosaiks eben erbauten Vorhallenflügels zeigt, wo über jeder Säule ein Feld in denselben abgetheilt ist, auf seiner Ansicht der Westseite durchführte. Auf architektonische Details darf man aus solchen Darstellungen niemals schliessen, blos auf Disposition, denn diese war der Mosaicist wiederzugeben fähig, jene nicht. So hat auch Herr Engelhardt aus dem Umstande, dass auf dem Mosaik die Thüren sehr hoch angegeben sind, ganz richtig geschlossen, dass die Bogen bis oben offen gewesen sein mögen; kann man ebenso auch annehmen, dass sie scheitrecht geschlossen gewesen seien, weil sie auf dem Mosaik viereckig dargestellt sind? Wohl nicht; waren die Bogen einmal bis oben offen, so ging diese Oeffnung wohl auch bis zum Scheitel derselben, wozu die scheitrechte Schliessung, und wie sie construiren? von scheitrechten Bogen wusste man wohl damals noch nichts; wir glauben, die Bogen gingen in ihrer ganzen Höhe durch. Behaupten lässt sich freilich nichts; aber gewissermassen bestätigt wird doch diese unsere Vermuthung ausser durch den oben erwähnten Zustand des Gebälkes zwischen den beiden Säulenreihen und durch jene Darstellung auf dem Mosaik auch noch durch den Umstand, dass die Gewände und Stürze, sowie auch die über die Thüren sich hinziehenden Theile jenes Gebälkes bei genauer Besichtigung als später erst in die benachbarten Steine eingefügt und eingeklammert sich herausstellen.

Was nun die in dem oben beschriebenen Theile des Aeussern verwendeten Details anbelangt, so tragen die Kapitälformen, namentlich der untern Säulenreihe wesentlich zur Bestätigung unserer Vermuthung bei. Es sind nämlich an den vier von uns für ursprünglich gehaltenen Pfeilern *C, D, E, F*, namentlich an ihren Stirnflächenbauten wenn auch nicht ganz, doch ziemlich gleichgestaltete Kapitälern, fast sämmtlich spätrömischer Arbeit, ähnlich dem in Fig. 16, s. S. 29, dargestellten, nur steht die untere Blattrihe etwas steiler, hat weniger Ausladung und nur der mittlere Theil eines jeden Blattes hat einen kurzen Umschlag, wahrscheinlich waren die vortretenden Blattspitzen abgebrochen und wurden nachgearbeitet, wie beim *Pal. Loredan*. Dasselbe gilt von den Schnecken und dem geschweiften Abakus, der bei einigen abgerundete Ecken hat, bei andern fehlt die Mittelblume am Abakus etc., kurz, wir begegnen hier derselben Anwendung spätrömischer Kapitäle, derselben Manier, sie verwendbar zu machen und zu restauriren, wie an den Palästen aus dem zweiten Drittheil des 11. Jahrhunderts; die Säulen in den Bogenlichtern hingegen haben Kapitäle, die zwar das Bestreben zeigen, sich der Hauptform der eben besprochenen anzuschliessen, die aber nur zum

Theil alt und dann in bei weitem selbstständigerer und willkürlicherer Weise restaurirt, zum Theil aber ganz neu gearbeitet sind und zwar augenscheinlich schon unter den Einflüssen späterer normannischer Elemente; wir kommen weiter unten auf diese sehr schönen Kapitäle zurück.

In der obern Reihe sehen wir von den an den Stirnflächen der vier ursprünglichen Pfeiler aufgestellten 16 Säulen 12 mit ähnlichen Kapitälern besetzt, wie die oben beschriebenen der untern Reihe, blos 3 tragen Würfelkapitäle, welche sehr denen von *S. Vitale* in Ravenna (Fig. 11) ähneln, und nur ein in der Hauptsache dem in Fig. 5 dargestellten nachgebildetes. Bei allen diesen Kapitälern liegt also die Möglichkeit vor, dass dieselben älteren, vielleicht damals schon längst in Ruinen liegenden Gebäuden entnommen sind. Dasselbe gilt von den in den Seitenbogen an den Lichten winkelrecht sich hinterziehenden Säulen; während an den schräg sich zusammenziehenden Säulenstellungen des Mittelbogenlichtes sich oben ebenso gut spätere Formen finden wie unten; dasselbe ist an den äussersten Seitenbogen an Stirn und Leibung der Fall, wie wir später bei Betrachtung dieser Bogen noch näher sehen werden. Einen ferneren Beweis für unsere Vermuthung bilden die zwischen den Bogen eingesetzten Relieftafeln; die zwei zunächst dem Mittelbogen zeigen sitzende Figuren auf feldstuhllähnlichen Thronen mit rundem Fusschemel und sehr verwischter griechischer Inschrift, offenbar griechische Arbeiten aus dem 5. oder 6. Jahrhundert. Die zwei andern nächstfolgenden die Thaten des Hercules oder vielleicht auch des Simson, wahrscheinlich lateinische Arbeiten ebenfalls aus dem 6. Jahrhundert; die äussersten hingegen an dem von uns für neuer gehaltenen Theile stellen die Heiligen *Demetrius* und *Georg* dar. Die Darstellung des Heiligen *Demetrius* scheint allerdings der Zeit vor dem Jahr 1000 anzugehören, die des Heiligen *Georg* aber trägt, obgleich der ersteren nachgebildet, nicht blos in der Arbeit die Spuren späterer Kunst, sondern auch die Inschrift, welche deutschgothische Lettern hat, deutet auf das 13. Jahrhundert.

Vorhalle.

Verlassen wir nun die Aussenseite und treten in die westliche Vorhalle, so finden wir hier zunächst in der Anordnung einen innigen organischen Zusammenhang mit der Anlage des Innern; jedem der oben besprochenen Bogen gegenüber steht eine Thür und diese drei Thüren entsprechen den drei Schiffen der Kirche, die Decoration besteht hier ebenfalls in kurzen Säulen, welche die starken Gurte tragen und dieser Bestimmung gemäss sehr stark ausladende Kapitälwürfel haben. Diese Kapitäle aber sind sämmtlich aus einer Zeit, wo der Einfluss antiker Formen noch nicht ganz überwunden war; dahin deuten namentlich die jonischen Kapitäle mit dem hohen blätterbesetzten Würfel u. andre, auf die wir bald

näher zurückkommen werden. Die hier stehenden Grabmonumente sind sämmtlich, wenn auch aus alten Stücken wenigstens zum Theil zusammengesetzt, doch später aufgestellt und kommen daher jetzt noch nicht in Betracht. Die ganze Vorhalle scheint übrigens in ihren decorativen Theilen bei Erbauung der nördlichen Vorhalle verändert worden zu sein und werden wir daher erst bei Betrachtung dieser auf dieselbe zurückkommen.

Das eigentliche Innere bewahrt ungleich mehr in Hauptformen und Details vom ursprünglichen Bau, auch scheint mir, wie schon oben bemerkt, der Architekt mit Vorliebe an diesem Innern gearbeitet und namentlich sich bestrebt zu haben, dasselbe vor störender Ueberhäufung mit verschiedenartigen fremden Details zu schützen. Die Hauptdisposition wird unsern Lesern aus dem Grundriss und der oben gegebenen Beschreibung schon klar sein, so dass wir ohne Weiteres zur Betrachtung der Decoration übergehen können. Inneres.

An den Pfeilern wiederholt sich die Sockelstufe, die wir am Aeussern als Stilobat fanden und die hier gewissermassen eine herumlaufende Bank bildet; auf derselben erheben sich die mit glatten braunen Marmorplatten bekleideten Pfeiler, in der Höhe von $23\frac{1}{2}$ Fuss vom Fussboden von einem Gurt umzogen, der zugleich als Kämpfer für die die Seitenschiffe vom Mittelschiff im Lang- und Querbau trennenden Bogenreihen dient; sein Profil besteht aus einer schrägen Platte mit Blattwerk besetzt; auf den Kapitälern der diese Bogen tragenden Säulen *aa bb cc* Fig. 45 wiederholt sich dieselbe Gliederung an quadratischen Deckplatten, so dass diese Deckplatten als Fortsetzung des Kämpfers erscheinen. Die darunter stehenden Säulen (mit Fuss, Kapitäl und Deckplatte $22\frac{1}{2}$ F. hoch) sind näherer Betrachtung werth; die Füsse sind ähnlich denen an der Aussenseite, haben aber einen doppelten Plinthus, die Schäfte sind glatt, sie bestehen aus polirtem griechischen Marmor und scheinen verschiedenen älteren Gebäuden entnommen zu sein; sie haben nämlich nicht alle genau die erforderliche Höhe gehabt, welche Differenz dadurch ausgeglichen ist, dass auf die kürzeren, die dann auch ein Weniges schwächer sind als die andern, unter das Kapitäl eine Marmorscheibe aufgelegt wurde.

Die Kapitäle nun hält Selvatico für gleichzeitig, ja sogar für besonders zum Bau der Marcuskirche gearbeitet; die Gründe, die er dafür angibt, beziehen sich hauptsächlich auf die Technik und auf die Schwierigkeit, an alten Gebäuden so viele gleich grosse Kapitäle aufzutreiben zu einer Zeit, wo schon vorher Vieles aus den Römerbauten weggeschleppt worden war. Aber selbst diesen Umstand gehörig würdigend, können wir diese Schwierigkeit so sehr gross nicht finden, denn

es sind im Ganzen bloß 22 solche Säulen; davon tragen bloß 18 gleichgrosse und ziemlich gleich gebildete Kapitäle und diese wären doch recht gut von einem noch gar nicht so sehr umfänglichen antiken Gebäude zu entnehmen gewesen, namentlich da man auch die beschädigten verwenden konnte, wie wir gleich sehen werden. Der stichhaltigste seiner Gründe scheint bei Betrachtung der nach Art der corinthischen angeordneten Kapitäle die Beschaffenheit der Technik zu sein: die Blattspitzen sind nämlich grösstentheils sehr stumpf und nicht mit römischer Accuratesse, aber ebenso wenig so plump gearbeitet, wie dies im 5. und 6. Jahrhundert geschah; die Schnecken sind nur an sechs derselben vollständig erhalten, an zweien derselben etwas kleiner und stumpfer als an den vier andern gearbeitet, jedes dieser Schneckenkapitäle ist allemal zwischen je zwei andere gestellt, an denen sich statt der Schnecken halbe, auf die Vorderfüsse sich stützende und herabschauende Widder befinden, die weniger Ausladung haben als die Schnecken der ersteren; wahrscheinlich waren die Kapitäle beschädigt, die Schnecken-Enden abgestossen und man arbeitete sie deshalb theilweise um, wie wir dies schon an den Palästen Loredan und Dandolo gesehen haben. Dafür, dass diese Kapitäle nicht mehr in ursprünglichem Zustande sind, zeugt die Verschiedenheit des Meisselschlags, der in den tieferliegenden Theilen von bei weitem mehr Fertigkeit zeugt, als an den Blattspitzen und den Widderköpfen; diese allerdings tragen in Zeichnung und Technik deutliche Spuren, dass sie im 11. Jahrhundert gearbeitet wurden, aber die Kapitäle selbst sind jedenfalls älter; wenn sie gleichzeitig mit dem Bau gemacht wurden, warum hätten sie dann nicht die jener Zeit angehörende Form eines nach unten abgerundeten Würfels oder eines verkehrt abgestutzten Kegels mit nach unten zu abgestumpften Ecken? Diese Formen zeigen nämlich nicht bloß die vier andern mit den eben beschriebenen 18 in derselben Reihe stehenden, sondern auch die Kapitäle der 14 Wandsäulen, welche, hinter den Pfeilern an der Umfassungswand stehend, die untern Gurtbogen auffangen, die in gleicher Höhe mit den auf jenen Säulen ruhenden Bogen von den Pfeilern nach der Umfassungswand geschlagen sind; diese Kapitäle sind jedenfalls gleichzeitig mit dem Bau der Kirche und für denselben besonders gearbeitet, denn sie sind in die Mauer hineingebunden und zu diesem Zwecke nach hinten verlängert. Die Ornamentation besteht bei einigen aus Ranken die eine Art Palmette auf der Mitte jeder Seite umziehen, bei andern aus flach gearbeitetem, zwischen dem römischen Acanthusblatt und dem Seegrass ähnlichen Blatt des Kapitäls Fig. 44 mitten innestehendem Blattwerk, welches sich über den ganzen Würfel verbreitet, während bei einigen bloß an den Ecken sich solche Blätter in die Höhe ziehen, in

der Mitte jeder Seite aber ein durchbrochener, halbkugelförmiger, mit Bandverschlingungen verzierter Knauf steht. Wir sehen daraus, dass der bauführende Architekt um Kapitälformen durchaus nicht verlegen war; warum hätte er bei jenen zu Copien corinthischer Kapitäle seine Zuflucht nehmen sollen, die mit ihren abwärts gebogenen Schnecken (hindeutend auf eine horizontal liegende Last) und ihrem geschweiften Abakus (hindeutend auf eine schmale Last) gar nicht zu dem Organismus seines Baues passte, wo sie breite, bogenförmig aufsteigende Lasten zu tragen hatten.

Gehen wir nun von den oben betrachteten Kapitälen zu den Bogen über, so sind dieselben nur sehr wenig, etwa nur ein Zwölftel des Durchmessers gestelzt; ihre Leibungen sind glatt und wahrscheinlich grösstentheils später mit Mosaik ausgelegt, ihre Archivolten schmal architravähnlich disponirt, aber sehr tief profilirt. Die Hinter- und Uebermauerung der Bogen ist mit glatten, grauen, polirten Marmorplatten belegt.

Diejenigen, welche die Seitenschiffe von den Mittelschiffen trennen, sind nach hinten gerade so, wie nach vorn gebildet. Diejenigen aber, welche die Pfeiler unter einander und mit dem Mauerwerke *dd ee* der Umfassungswand verbinden, gehen nach innen gleich in die kleinen flachen Kuppeln oder eigentlich, um sich eines modernen Ausdrucks zu bedienen, böhmischen Gewölbe über, die zwischen ihnen liegen. Auf diesen Kuppeln liegt ein Fussboden, der die Verbindung zwischen den Langschiffgallerien und jenen des Querschiffs herstellt; dieser Fussboden liegt 29 Fuss 10 Zoll über dem Fussboden der Kirche; nach aussen ist er durch einen sehr fein gegliederten Sims kenntlich gemacht; dieser Sims ist nämlich bei $7\frac{3}{4}$ Zoll Höhe und $8\frac{1}{2}$ Zoll Ausladung folgendermassen profilirt: ein Plättchen, darauf eine Schräge mit Blättern, abermals ein Plättchen, ein flacher langer Zahnschnitt und noch ein drittes Plättchen, etwas stärker als die beiden andern.

Dieser Sims ist nun aber nicht etwa wie ein Gurtsims um die Pfeiler herumgeführt, sondern diese durchschneiden ihn, so dass er da, wo er über den Säulenstellungen hingehet, sich an den gegen die Säulen etwas vorstehenden Pfeilern todtläuft; über den Bogen zwischen den Pfeilern aber gleich einer Fenstersohlbank eingesetzt und mit Wiederkehren versehen ist.

Auf demselben nun steht etwas zurückgerückt die Brüstung der Gallerie; diese Brüstung besteht zum Theil aus dem schon am Dom zu Murano und an der Vorhalle von *S. Marco* erwähnten kleinen Arcaden, zum Theil aus Platten, die zwischen Postamente gesetzt sind.

Diese Brüstungsplatten nun scheinen Arbeiten des 6. und 7. Jahrhunderts zu sein und sind wahrscheinlich aus irgend einer derjenigen

venetianischen Provinzialstädte hierher geschafft worden, welche durch Verlegung der Regierung nach Rialto ums Jahr 800 zum grossen Theil entvölkert worden und seitdem zu armseligen Dörfern herabgesunken waren.

Die Dome von Torcello, Aquileja und Grado bewahren noch jetzt ähnliche Arbeiten.

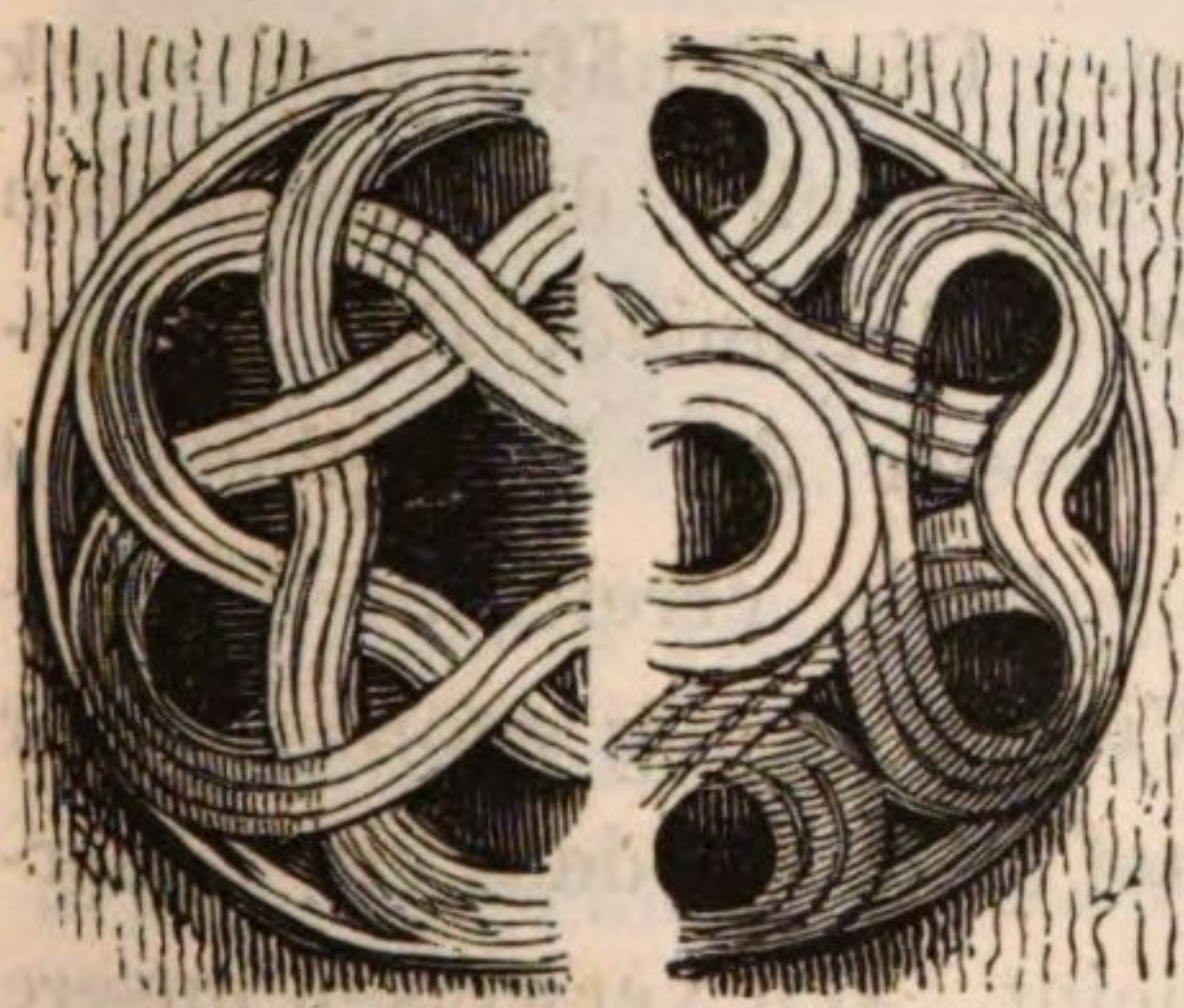
Dass die in S. Marco verwendeten nicht gleichzeitig mit dem Bau, überhaupt nicht für den Bau gearbeitet wurden, beweist vor Allem der Umstand, dass sie nicht gleichmässig eingetheilt sind, einige sind länger, andere kürzer, selbst in der Höhe stimmen sie nicht ganz überein, an einigen sind Streifen untergelegt, an andern fast der ganze die Felder einfassende Rand abgearbeitet, um sie passend zu machen; einige sind auch auf eine Weise bestossen, wie dies bei ihrer jetzigen Aufstellung rein unmöglich ist.

Einige haben geglaubt, es seien frühere Sarkophagseiten und stammten aus Constantinopel, aber die Arbeit zeugt zwar von byzantinischem Einfluss, ist aber durchaus nicht direct byzantinisch zu nennen. Wir halten dafür, dass sie früher als Cancellen gedient haben, wie sich denn in *S. Clemente* in Rom Cancellen ähnlicher Arbeit und in den Domen von Torcello (S. ob. S. 32. Fig. 19 u. 20) und Aquileja Cancellen von so auffallender Aehnlichkeit mit den hier in Rede stehenden Platten finden, dass man fast versucht ist, sie für Werke derselben Hand zu halten. Sie haben allerdings ebenfalls grosse Aehnlichkeit mit den an der Aussenseite des *Katholikon* zu Athen eingemauerten Ornamentenplatten und daraus haben Einige geschlossen, dass die Venetianer sie aus Griechenland geholt hätten. Aber gerade umgekehrt ist das *Katholikon*, wie man jetzt mit Grund vermuthet, ein Werk der Venetianer, als dieselben Athen erobert hatten. Der grösste Theil dieser Platten enthält ein halb so hohes als breites, von einem kleinen Blätterstab oder einer zopfähnlichen Verzierung eingefasstes Feld, von dessen Mitte aus sich Ornamentenranken ausbreiten; bei einigen nimmt die Mitte ein Kelchblatt ein, aus dem sich ein Blumenstengel aufrichtet, der oben ein Paar Seitenzweige hat; vor seinem Fusse steigen zwei grosse Blätter in die Höhe, die in hohen Bogen aufwärts steigen und sich dann an den Seiten wieder herabbeugen, theils in Blumen, theils in langen Keimblättern endend; in den dadurch gebildeten annähernd kreisförmigen Einfassungen stehen zwei der Mitte zugewendete Löwen mit erhobenem Schweif und aufgehobener Vorderklaue; die Arbeit und die Gestalten der Löwen gleichen ganz den in Fig. 19 abgebildeten, bei andern nimmt die Mitte eine Vase ein, aus deren oberer Oeffnung zwei sich vielfach verzweigende, auch sehr an Fig. 19 erinnernde Ranken herauswachsen, die das ganze

Feld ziemlich gleichmässig ausfüllen; zwei Pfauen, die aus der Vase trinken oder von den Blumen picken, kleinere Vögel und andere Thiere sind in das Blattwerk mit verflochten; bei andern wiederum steht eine Rosette, ein Kreuz, eine Lilie etc. in der Mitte, alle aber enthalten altchristliche Embleme, mit Blumenverschlingungen verbunden, deren Anlage von byzantinischem Einflusse, deren Arbeit aber von italienischem Ursprunge zeugt.

Dieser Art sind die Mehrzahl der Brüstungsplatten. Die geringe Anzahl, die namentlich in den Querschiffen Verwendung gefunden, sind bedeutend später, wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert, zum Theil sogar vielleicht gleichzeitig mit dem Bau; diese sind ziemlich quadratisch oder höchstens anderthalb mal so lang als hoch, sie sind ebenfalls mit einer Einfassung, bei einigen nur in Form einer Fase oder eines Rundstabs versehen; das dazwischen liegende, wenig vertiefte Feld ist ganz glatt, nur in der Mitte desselben befindet sich eine Verzierung; diese Verzierungen nun sind sehr verschiedener Art. Man findet hier zwei Pfauen, die aus einer Schale trinken, ein griechisches Kreuz mit einer kreisförmigen Glorie umgeben, oder auch ein lateinisches Kreuz und zu dessen beiden Seiten kreisförmige Bandverschlingungen oder endlich auch Halbkugeln, die mit solchen Bandverschlingungen bedeckt und ganz durchbrochen ausgearbeitet sind (S. Fig. 46), ähnlich wie wir sie an einigen

Fig. 46.



der untern Würfelkapitäler und beim Palast *Bazizza*, s. S. 62, erwähnten. Diese durchbrochenen Verschlingungen geometrischer Linien halten wir für gleichzeitig mit der Erbauung; die Gründe für diese Vermuthung werden wir weiter unten anführen. Die andern kurzen Brüstungsplatten aber sind nach *Selvaticos* Meinung, der beizupflichten wir nicht umhin können, entweder griechische

Arbeit, oder, wenn aus *Altinum* oder *Torcello* entnommen, wenigstens griechischen Vorbildern nachgeahmt; sie ähneln nämlich sehr den schon oben erwähnten Scheiben an den Palastfaçaden Venedigs, noch mehr aber den Scheiben in den Zwickeln zwischen den die Gallerie tragenden Bogen in der Sophienkirche und den Galleriebrüstungen in der Kirche *Sa. Theotocos* in Constantinopel.

Auf diesen Brüstungsplatten nun liegt ein mit einer kleinen Platte bedeckter Viertelstab, dessen Verzierung aus einer diagonalen Ueberkreuzung von Bändern besteht, zwischen denen vierblättrige Blumen liegen; der ganze Sims ist aus weissem Marmor gearbeitet, gleich den Brüstungsplatten; die schmalen Zwischenräume zwischen den Bändern

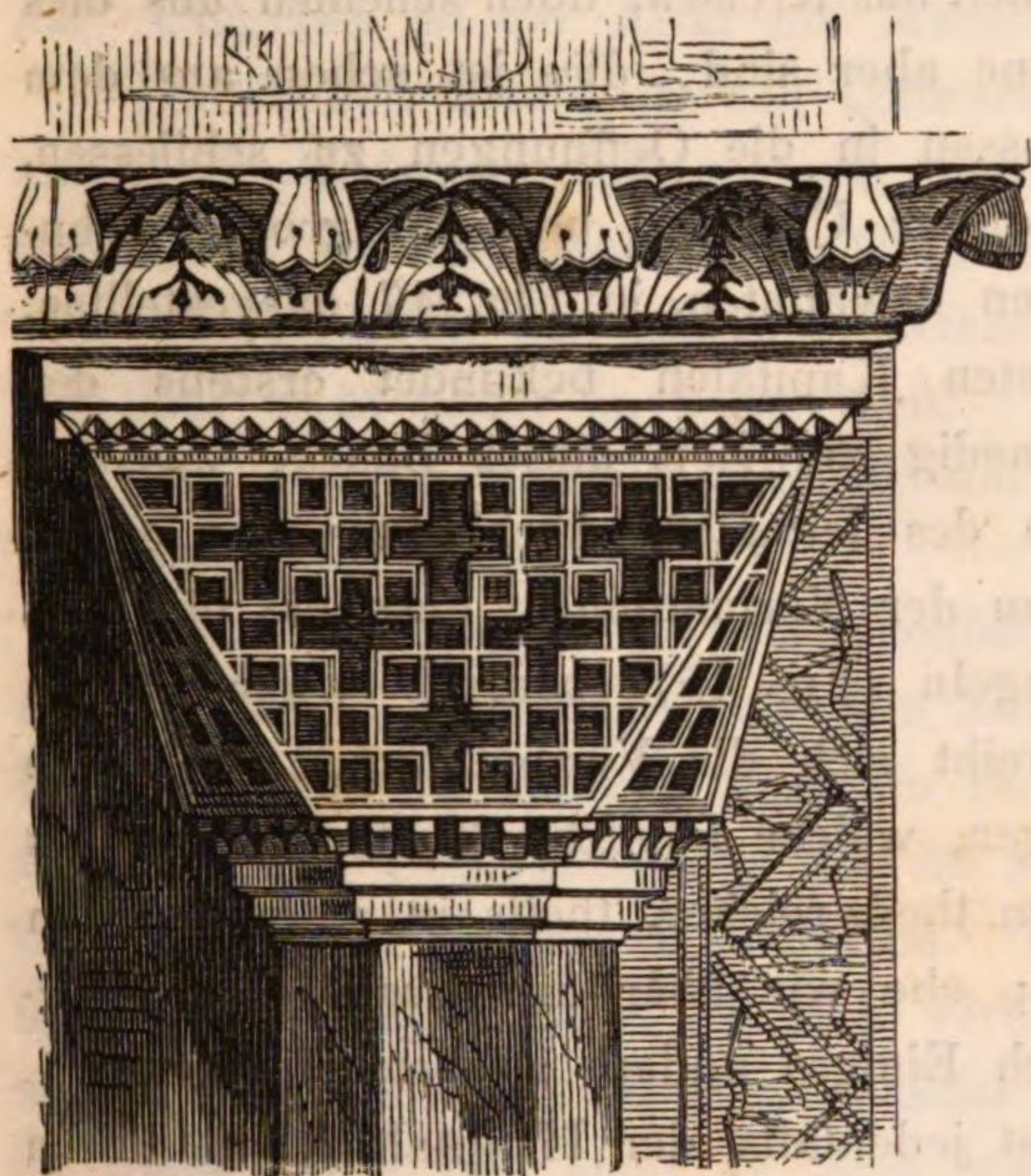
und Blättern aber sind schwarz ausgefüllt. Ueber jedem Postament trägt der Brüstungssims einen pinienähnlichen Knauf. Dieser Sims nun kröpft sich um die ganzen Pfeiler herum, welche über ihn sich noch ein Paar Fuss weit lothrecht fortsetzen, dann aber wie unten durch Rundbogen verbunden sind. Diese Rundbogen haben keine Kämpfer und der um die Pfeiler herumgekröpfte Brüstungssims wirkt gewissermassen als solcher, wodurch sie das Ansehen sehr stark überhobener Rundbogen erhalten; sie sind ganz glatt, ohne Archivolte bündig mit den Pfeilern und gleich diesen mit Marmor bekleidet, nach innen setzen sie sich als Kappen eines über den kleinen Kuppeln stehenden Kreuzgewölbes fort und verbinden so jede Pfeilergruppe an den Ecken der Hauptkuppeln zu einer ganzen Pfeilermasse, die stark genug ist, den Schub der Kuppeln aufzunehmen.

In einer Höhe von 44 Fuss über dem Kirchenfussboden zieht sich um diese Pfeilermassen und an den Umfassungswänden, also an den Stirnen der breiten Gurte, der Hauptkämpfer herum in Gestalt eines Blätterkarniesses mit überhängenden Blattspitzen, wie wir ihn am Dom von Murano bereits gefunden; da wo dieser Kämpfer die schmalen Gurte für die etwas kleinern Kreuzarmkuppeln auffängt, wird er, wie schon erwähnt, durch je zwei, also zusammen 8 Säulen über *bb* Fig. 45 unterstützt. Diese Säulen, mit Fuss und Kapitäl circa 12 Fuss hoch, sind achteckig, ihre Füsse haben einen viereckigen Plinthus und fast dieselbe Gliederung wie die der untern Säulen. Die Schäfte sind stark verjüngt, die Kapitäle von überraschender Schönheit, die Hauptform derselben ist die einer umgekehrten abgestutzten Pyramide; der Uebergang von dem Achteck der Säule in das Viereck der Deckplatte ist ganz einfach durch schräges Abschneiden der Ecke erreicht. Sämmtliche Seiten des Kapitäls nun sind mit einer Verschlingung geometrischer Linien besetzt, die ganz durchbrochen gearbeitet sind, so dass ein Gitterwerk vor dem Kapitälrumpf zu schweben scheint. Wir verweisen unsere Leser auf Fig. 47, welche zugleich den Kämpfersims mit darstellt. Unmittelbar über diesem Kämpfersims nun setzen sich die Gewölbe auf; die breiten Gurte legen sich in reinem Halbkreis von einer Pfeilermasse zu der gegenüberstehenden; einen Fuss über dem Scheitel derselben zieht sich ein kleiner Sims in horizontalem Kreise herum, er bezeichnet die Stelle, wo die ebenfalls im Halbkreis eingewölbte Kuppel sich auf die einfach kappenförmig gestalteten Pendentifs aufsetzt. Die Gesamthöhe vom Fussboden der Kreuzung bis zum Scheitel der Hauptkuppel beträgt circa 83 Fuss. Von da bis zum Scheitel der äussern Kuppelbekleidung ohne die Laterne sind noch 38 Fuss. Diese äussere Kuppelbekleidung ist aber bei weitem später. Um das Jahr 1071 muss also

die Ansicht der Kirche mit den um so viel niedrigeren Kuppeln einen ganz anderen Charakter gehabt haben als jetzt. Erhellet wird jede Kuppel durch 16 ziemlich grosse, schlanke Fenster. Die untern Räume der Kirche empfangen ihr Licht durch die schon oben Seite 78 besprochenen Lünetten, die in der Stirnfläche der grossen Gurte stehen; die Deckplatten der in der Hauptlünette an der Westseite stehenden Säulen sind Stücken des Hauptkämpfers.

Was nun die Decoration des östlichen Kreuzarmes betrifft, so weicht dieselbe in etwas von der des Langschiffs und der Querarme ab;

Fig. 47.



die an die Mittelkuppel anstossende Pfeilergruppe ist ebenso behandelt wie dort; die Säulen *rr* Fig. 45 stehen aber nicht unten auf dem Fussboden, sondern auf bis zu dem Brüstungsgurt der Gallerie aufsteigenden glatten viereckigen Pfeilern; die Säulen selbst sind rund und tragen spätrömische Kapitäle, auf denen sich der Hauptkämpfer aufsetzt; diese Anordnung wurde hier ebenso wie in dem Querarme durch den kleinen Durchmesser der Kuppel und die dadurch nöthig werdenden engeren Gurte bedingt, die auf

diesen Säulen ruhen. Die beiden der Längsachse der Kirche parallel laufenden Gurte geben die Oeffnungen für grosse Gallerien, die sich über den Seitenschiffen befinden; die Seitenschiffe dieses Kreuzarmes sind nämlich niedriger als die der andern und, wie schon erwähnt, auch aus dem Grundriss ersichtlich, zur Hälfte gegen das Mittelschiff hin geschlossen, wie es die Apsidenanlage derselben verlangte; aber in der Gallerie fällt nun diese Abschliessung weg.

Von den quer über das Mittelschiff liegenden kleinen Gurtbogen bildet der vordere eine Art Triumphbogen, der hintere die Anlage für die Hauptapsis; diese hat, wie aus Fig. 45 erhellt, 3 Nischen mit dazwischen stehenden Säulen und Eckpilastern. Diese letzteren sind etwas niedriger als die eben beschriebenen Säulen unter den Gallerien; sie sind durch Bogen verbunden, die die Anlagen für die Nischenwölbungen bilden und in sehr wenig gestelzten Rundbogen geschlossen sind; ihre Archivolten gleichen denen unter den Gallerien, ihre Uebermauerung ist

bündig mit der Vorderfläche der Eckpilaster; der Brüstungsgurt zieht sich hier auch herum und auf demselben stehen gerade über den Nischen drei schlanke Rundbogenfenster, über denen sich der Hauptkämpfer herumzieht, auf dem dann die Halbkugel der Nische aufsteht. Aehnlich, nur kleiner und einfacher ist die Gestaltung der Nebenapsiden mit je fünf Nischen. Jene Fenster in der Hauptapsis, sowie einige in der Kirche hie und da verstreute kleinere Fensteröffnungen sind durch Steingitter von überaus feiner und accurater Arbeit geschlossen, die aus Verschlingungen geometrischer Linien bestehen, welche Kreuze, Sterne etc. bilden; grösstentheils sind diese Figuren nur aus geraden Linien zusammengesetzt, hie und da aber auch aus Kreisen, doch scheinen uns dies spätere Ergänzungen zu sein, jene aber sind, dies ist schon aus dem Verbande und dem genauen Passen in die Oeffnungen zu schliessen, während des Baues gearbeitet; dieser Umstand und die grosse Aehnlichkeit dieser Gitter mit den oben erwähnten, in Fig. 47 dargestellten, ebenfalls für den Bau gearbeiteten Kapitälern bekundet erstens den hohen Stand der Technik in Venedig zur Zeit dieses Baues, zweitens aber auch eine gewisse Vorliebe des leitenden Architekten für solche Ornamentik, und brachte uns zu der Vermuthung, dass die oben erwähnten durchbrochenen Halbkugeln (Fig. 46) ebenfalls während des Baues gearbeitet seien; daran reiht sich die Vermuthung, dass auch unter den Mosaikarbeiten diejenigen, welche ähnliche Muster haben, aus derselben Zeit stammen, die andern theils reicher, theils in ganz anderem Styl gehaltenen aber später sind; ehe wir aber zur Besprechung derselben übergehen, haben wir noch Einiges andere zu betrachten.

Hauptaltar. Gleichzeitig mit dem Bau ist jedenfalls der Hauptaltar, in dessen Tisch der Leichnam des heiligen Marcus ruht. Er steht isolirt unter der Kuppel des östlichen Kreuzarmes unter einem Tabernakel; dieses ruht auf vier corinthischen Säulen, die aber statt der Canelirungen Darstellungen von heiligen Geschichten aus dem alten und neuen Testament in Flachrelief tragen. Diese Reliefs sind nicht wie bei der Trajanssäule schraubenförmig herumgeführt, sondern in 9 Ringen oder Etagen über einander, jeder Ring ist durch kleine Säulchen in 9 Theile getheilt, so dass im Ganzen 324 Säulchen und ebenso viel getrennte Bilder entstehen. Aehnliche Tabernakel finden sich vielfach in den Basiliken Roms, in *S. Ambrogio* in Mailand etc.; sie haben aber in der Regel auf dem Gebälk oder den Bogen, die die Säulen verbinden, eine kleine, sehr niedrige Säulenstellung, die entweder Frontispice oder auch ein flaches Satteldach oder endlich auch eine Kuppel trägt; alles dies fehlt hier. Traditionen geben die Säulen für byzantinische Arbeit des 11. Jahrhunderts aus; die rohe Meisselung und der Umstand, dass

der Grund zwischen den Figuren nicht vollständig herausgearbeitet, sondern nur nach den Contouren der Figuren zu schräg eingetieft ist, bürgen dafür, dass sie nicht später, die ziemlich hohe Rundung und die nicht ganz ungeschickte Arbeit an Händen und Füßen bezeugen, dass sie nicht früher sind, die kurzen gedrunghenen Verhältnisse aller und die ziemlich lebhaften Bewegungen einiger Figuren lassen dieselben für jedenfalls nicht byzantinische Arbeit erkennen; auch sind die Inschriften nicht griechisch, sondern lateinisch. Im Hinblick darauf meint *Zanetti**) sie für in Venedig selbst gearbeitet halten zu müssen, was *Cicognara* bestreitet. Besonderes künstlerisches Interesse bieten sie jedenfalls nicht dar. Umgeben ist der Altar mit Marmorbrüstungen mit 32 Säulchen.

Die beiden Altäre in den Querarmen, die Altäre *del Sacramento* und *della Madonna*, haben zwar dieselbe Anordnung, sind aber viel später, der *del Sacramento* von 1618 nach der Zeichnung des *Meschinello* und *Zucchini*, der andere vielleicht sogar noch jünger. Beide sind also hier nicht näher zu besprechen.

Auf den Taufstein im Baptisterium werden wir ebenfalls erst später zurückzukommen haben.

Sehr interessant aber und jedenfalls von der ersten Bauperiode oder einer derselben sehr nahe liegenden Zeit herrührend ist der Kanzelbau. Derselbe steht so ziemlich einzig in seiner Art da und bildet gewissermassen einen Uebergang von der im Dom zu Toscanello befolgten Anordnung zu der spätern Kanzelform. Wir finden hier wie dort Epistel- und Evangelienpult in einem Bau vereinigt, nur durch die Höhe verschieden, so dass das Epistelpult tiefer steht als das Evangelienpult. Kanzeln.

Der ganze Bau steht an dem nordöstlichen Pfeiler der Kreuzung bei G. Auf einem grossen, aber nicht sehr hohen sechseckigen Sockel stehen sechs, in der Mitte eine siebente Säule; diese mit ziemlich einfachen Würfelkapitälern besetzten, circa 7 Fuss hohen Säulen tragen einen Fussboden, der ebenfalls die Grundrissform eines Sechsecks hat; auf der nach ausen mit ziemlich stumpfen Gliedern besetzten Fussbodenplatte stehen 5 Brüstungsplatten (die sechste Seite legt sich an den Pfeiler an). Jede dieser Brüstungsplatten ist mit breiten flachen Gliedern eingefasst und in der Mitte des dadurch sich bildenden Feldes steht ein Kreuz, und auf der Mitte der einen nach Südwest, also gegen die Gemeinde hin gekehrten Seite steht ein in byzantinischer Weise lang und streng gearbeiteter Engel mit langen Flügeln, der das Pult in Form einer schrägliegenden, blätterverzierten Steinplatte trägt. Auf den Ecken dieser Brüstung stehen kleine Knaufe. Von hier aus werden die Episteln

*) S. *Girolamo Zanetti; Della origine di alcune arti principali presso i Veneziani.*

abgesungen. Hinter der Mitte jedes Brüstungsfeldes steht eine sehr niedrige Säule, so dass diese Säulen abermals ein Sechseck bilden, welches aber enger ist als das untere und verschoben gegen dieses steht. Diese Säulen, bis beinahe zum Kapitäl von der untern Brüstung verdeckt, tragen abermals einen Fussboden mit aufstehender Brüstung. Diese Brüstung baucht sich allemal zwischen je zwei Säulen ziemlich halbkreisförmig aus; sie ist glatt, blos mit Sockelglied und Schluss Sims von zartem, wenig ausgeprägtem, sogar fast kleinlichem Profil versehen. An einer der Ausbauchungen ziemlich über dem Epistelpult ist eine Console an den Sockelsims angearbeitet, welche eine kleine Säule trägt, auf dem Kapitäl dieser Säule sitzt eine Taube als Stützpunkt für das Evangelienpult. Ueber den einspringenden Winkeln der Brüstung steigen abermals sechs Säulen empor. Diese letzteren sind sehr schlank und tragen auf einem zartprofilirten Gebälk einen Schalldeckel in Gestalt einer bronzenen Kuppel, deren Grundriss ein Kreis, deren Profil ein Hufeisenbogen ist. Diese obere Säulenstellung mit der sehr orientalisch gestalteten Kuppel deutet allerdings auf etwas spätere Zeit; vielleicht ist aber dieser obere Theil der schönen Kanzel aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts; mit Gewissheit lässt sich etwas darüber nicht behaupten, weil eben der ganze Kanzelbau bei allem Reichthum seiner Gruppierung doch an Ornamenten sehr arm ist, die eigentlich architektonische Gliederung aber nur sehr langsam sich zu ändern pflegte; die Aenderung ging am schnellsten in der Ornamentik und der Bogenform vor sich und beides fehlt an der Kanzel. Symmetrisch damit steht an dem südöstlichen Pfeiler der Kreuzung ein Bau, der auf sieben Säulen eine Brüstung trägt und also ganz dem Unterbau der Kanzel gleicht. Hier erschien jeder neugewählte Doge mit den 41 Wählern, wurde von dem ältesten derselben dem Volk vorgestellt, hielt eine Rede an dasselbe und wurde von hier aus auf dem *Bigonzo*, ein tragbarer Sitz, um den Marcusplatz herum bis an die Riesentreppe getragen. Ausserdem wurden von hier aus dem Volke die Reliquien gezeigt.

Altar del Capitello.

Ferner dürfte auch das Tabernakel an der linken Seite des Mittellangschiffs gleichzeitig mit dem Hauptbau sein, obgleich es nicht ursprünglich für den Bau gearbeitet war, es stand nämlich auf dem Platze an der Stelle einer der grossen Fahnen, als aber 1290 ein Frevler das darunter stehende Cruzifix durchstach und dasselbe Blut vergoss, wurde das Cruzifix sammt Altar und Tabernakel in die Kirche geschafft. Sechs Säulen mit attischen Füßen und Würfelkapitälern tragen auf nur unmerklich gestelzten Rundbogen einen blätterbesetzten Carniess, über dem sich ein pyramidenförmiges Dach erhebt, dessen Spitze mit einem Kreuz auf einem kleinen Kapitäl geschmückt ist. Darunter steht ein kleiner

Altar, an der Vorderseite mit einem griechischen Kreuz geziert. — Wie wir schon erwähnten, wurden bei dem Bau der Marcuskirche vielfach alte Details an Steinmetz-, Bildhauer- und Metallarbeiten verwendet; einige davon haben wir schon näher angeführt, alle aufzuzählen würde hier zu weit führen, da sie nicht venetianischer Arbeit sind, zwar hie und da Einfluss auf die Gestaltung der venetianischen Kunst geübt haben mögen, aber denn doch für uns nicht die Wichtigkeit haben, wie die venetianischen Arbeiten selbst.

Der sogen. Stuhl des heiligen Marcus, welchen der Apostel in Autiochia benutzt haben soll, und der als Geschenk des Kaisers Heraclius an den Patriarchen von Grado kam, ist, nach Technik und Zeichnung zu schliessen, ein Werk aus dem 10. oder 11. Jahrhundert; er hat, wenn man vom Material und den dadurch bedingten Modificationen der Formen absieht, sehr viel Aehnliches von den alten hölzernen Bischofsstühlen in den Holzkirchen Norwegens. Hoch und schmal gestaltet, hat er hohe, sehr steil nach hinten zu aufsteigende Seitenlehnen, eine fast lothrechte, sehr unbequeme Rücklehne und einen sehr schmalen, hohen Sitz, unter dem von der einen Seite aus offen eine kleine Höhlung sich befindet; die Ornamentation ist kärglich, unmotivirt und steif gearbeitet. Die eigentliche Verzierung ist rein symbolisch: die Thiere der Evangelisten mit den apocalyptischen sechs Flügeln, die Schaubrote etc. Auf der Vorderseite der Rücklehne sieht man das Lamm auf dem Berge mit den vier Strömen, auf dessen Spitze der die Welt beschattende Oelbaum durch eine fruchtreiche, vielverzweigte Olive dargestellt ist, darüber in einer scheibenartigen Ausbauchung der Lehne das Kreuz mit Petrus und Paulus zu den Seiten. Auf der Aussenfläche der Seitenlehnen sieht man je 5 angezündete Kerzen.

Stuhl des
Marcus.

Das Ganze ist aber eine nach der Apocalypse verzierte *cathedra* von weissem Marmor, deren Gestalt, wie schon erwähnt, sehr den nordischen ähnelt, deren Ausschmückung sauber und glatt, aber unaccurat und ohne Verständniss gearbeitet, ohne Compositionsgabe entworfen ist, und die mehr archäologisches als artistisches Interesse bietet. Hie und da im Innern und am Aeussern zerstreut finden sich Basreliefs und Statuetten verschiedenen Alters und Ursprungs eingemauert; dahin gehört eine jedenfalls antike, die Proserpina suchende Ceres an der Ostseite der Kirche; sie ist dargestellt als von zwei Greifen gezogen und mit Fackeln in den Händen. Wenn nicht antik, sondern altchristlich, ist sie wenigstens aus der Zeit vor Anerkennung des Christenthums, wo man diese Darstellung oft als Bild der Maria, die ihres Sohnes Tod beweint, benutzte. Auch finden sich mehrere Reliefs, die eine weibliche Gestalt mit aufgehobenen Händen darstellen und wahrscheinlich von altchristlichen

Aeltere
Reliefs an S.
Marco.

Sarkophagen entnommen sind, auf denen diese Stellung bekanntlich sehr oft vorkommt; sie mögen vielleicht alle oder wenigstens zum Theil byzantinische Arbeit sein, wenigstens lässt darauf die Technik derselben schliessen. Jetzt gelten sie für betende Madonnenbilder, das schönste derselben befindet sich in der Capelle *Zeno* eingemauert. Sie können aber ebenso gut italienische Arbeiten, unter byzantinischem Einfluss entstanden, sein. Aus den Inschriften darf man nicht allemal auf die Arbeitsstätte schliessen, so befindet sich z. B. an der Kirche *S. Polo* in Venedig ein Relief ganz ähnlicher Arbeit eingemauert, welches eine griechische Inschrift trägt und doch bei näherer Besichtigung sich als lateinische Arbeit und zwar aus dem 11. oder 12. Jahrhundert erweist.

Andre dergl.
in Venedig.

Ferner ist an der linken Umfassungsmauer von *S. Marco* ein Relief befindlich, welches Christus mit Maria und Johannes zu seinen Seiten darstellt; auf diesem Relief sind die Namen der drei Dargestellten ebenfalls griechisch eingeschrieben; hier lässt die Arbeit allerdings Zweifel übrig, ob man eine griechische Arbeit oder eine italienische nach griechischem Muster vor sich hat. Einzelnes an den Figuren deutet allerdings auf die naturgemässe Darstellungsweise der Lateiner, während anderes z. B. die ziemlich steifen Bewegungen und der sehr regelmässige Faltenwurf auf die schematisirte byzantinische Behandlungsweise, die glatte Bearbeitung auf die geübteren Meissel der Byzantiner hindeutet.

Ebensolche Zweifel erregt ein Medaillon in Marmor, welches an einem Hause bei *S. Pantaleone* eingemauert ist; das Haus selbst ist sehr einfach, aber in der Weise des 11. Jahrhunderts gebaut; das Medaillon stellt einen thronenden Kaiser in vollem, reichen Ornat dar und ist ganz in byzantinischer Weise gearbeitet, bis auf Kopf, Füsse und Hände, welche eher auf westliche Kunst schliessen lassen. Auch überschätzt man gewöhnlich die Fruchtbarkeit der byzantinischen Künstler in Beziehung auf Sculptur, denn wenn sie alles das gemacht hätten, was man für byzantinisch hält, so müssten sie erstens mehr Fortschritte in der Bildhauerei gemacht haben, als der Fall ist, und zweitens müsste dann auch die Verwendung von plastischen Kunstwerken an byzantinischen Kirchen eine viel zahlreichere gewesen sein, als sie historisch war. Die Griechen pflegten nur sehr selten plastische Bildwerke in ihren Kirchen anzubringen, denn dieselben waren durch eine Vorschrift des siebenten oecumenischen Concils verboten. Unzweifelhaft lateinische Arbeit sind die Basreliefdarstellungen der vier Evangelisten an der Südseite der Kirche nach der *Piazzetta* zu.

Im Tesoro (der Schatzkammer), der wahrscheinlich zu Anfang des 13. Jahrhunderts gebaut ward und auf den wir daher später zurückkommen werden, befindet sich ein Basrelief aus guter altchristlicher

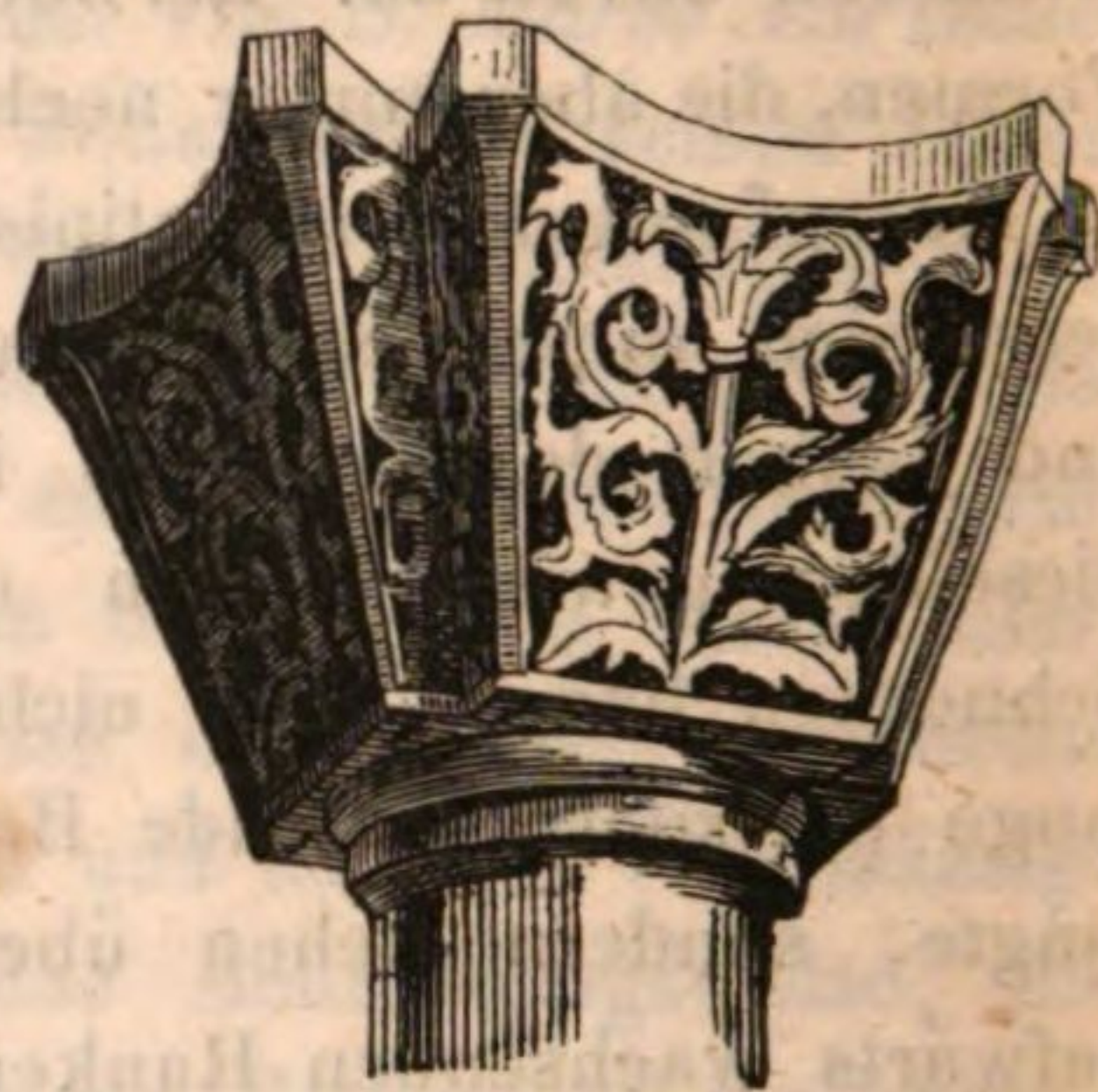
Zeit, vielleicht noch aus dem 2. Jahrhundert, Christus mit den Aposteln vorstellend, welches wahrscheinlich ursprünglich die Vorderseite eines Sarkophags war.

Der Untersatz des einen Weihwasserbeckens ist sogar ein Altar classischer griechischer Arbeit.

Was nun die während der ersten Bauperiode (1043—1071) in der Vorhalle verwendeten Kapitäle betrifft, so zeigen sie, wie schon oben bemerkt, eine grosse Mannigfaltigkeit der Formen. Zum grossen Theil sind antike verwendet, zum Theil in der Weise zugestutzt, wie am Palast Lore-dan; andere sind aus dem 6. und 7. Jahrhundert, lehnen sich also ebenfalls in der Hauptform an das corinthische Kapitäl an und weichen nur in der Blattformation davon ab. Bei noch andern finden sich schon mehr abweichende Formen, die aber immer noch auf den Einfluss antiker römischer Vorbilder im Kampf mit dem byzantinischen Einfluss hindeuten; am meisten siegreich zeigt sich dieser Einfluss an den die grossen Gurtbogen zur Rechten und Linken des Eingangs in das Mittellangschiff stützenden. Es sind dieselben gewissermassen dem jonischen Kapitäl nachgebildet, die Schnecken hängen aber nicht über den Eierstab herunter, wie dies die lange horizontal liegende Belastung der antiken jonischen Kapitäle verlangte, sondern stehen über dem Eierstab und wachsen aus ein Paar aufwärts wachsenden Ranken heraus; über dem sehr schwachen, in der Mitte durch die Spitzen der eben erwähnten Ranken unterbrochenen Abakus aber steht ein umgekehrter abgestutzter Kegel, mit aufwärts wachsendem Blattwerk besetzt; zwischen den beiden Mittelblättern, die halbkugelförmig aus dem Körper des Kegels herausstehen und durchbrochen gearbeitet sind, steht ein Kreuz. Dieser Versuch, ausser dem gewöhnlich der Gestaltung der spätromanischen Kapitäle zu Grunde liegenden corinthischen Kapitäle auch das jonische als Grundmotiv zur Formation eines bogenträgenden Kapitäls zu verwenden, ist, wenn auch unbeholfen, doch immerhin sehr interessant. Diese Kapitäle sind möglicherweise aus Griechenland hergeschafft worden; man findet nämlich ganz ähnliche mehrfach in Kirchen Morea's aus dem 8. und 9. Jahrhundert; dasselbe ist der Fall mit den Taubenkapitälern. Diese sind nämlich in der Hauptform Würfel, nach unten zu abgerundet; unten, wo sie auf dem Schaft aufsitzen, befindet sich eine Reihe kleiner, niedriger, runder, stehender Blätter; der Abakus ist mit einer Reihe ähnlicher Blätter besetzt, unter seinen Ecken stehen vier Löwenköpfe; zwischen denselben auf jeder Seite des Kapitäls zwei von einander abgekehrte Tauben; diese sind sehr schlank gebildet, sie stehen auf Kugeln, die ziemlich den untern Blätterkranz berühren, die Schwänze der Tauben überkreuzen sich in der Mitte jeder Seite ziemlich weit

unten; zwischen den Tauben und unter den Löwenköpfen stehen schlanke Kelchstäbe mit symmetrisch von denselben auslaufenden und sich aufrollenden Ranken; die Arbeit ist fein, glatt, accurat, aber nicht mit besonderem Talent und ziemlich ohne Verständniss der Bestimmung eines Kapitäls ausgeführt; man sieht, dass es dem dieselbe Ausführenden lediglich darauf ankam, den gegebenen Raum zu verzieren, ohne dass er mit Bewusstsein arbeitete. Noch weniger mit Verständniss des Uebergangs von Säule zur Last, lediglich ornamental ist die Decoration einer andern Art Kapitäl, deren Beschreibung wir unterlassen, dafür lieber unsern Lesern eine Abbildung derselben in Fig. 48 gebend, da sie unseres Wissens bis jetzt noch nirgends

Fig. 48.



abgebildet sind, während sich die beiden eben beschriebenen Arten mehrfach wiedergegeben finden. *) Andere weniger interessante Kapitälgestaltungen übergehen wir füglich ganz. Die reichere Gestaltung der Netzkapitäle und ihre Variationen sind sämmtlich später und werden daher weiter unten erst erwähnt werden, sowie auch noch einige zwar ältere, aber erst am spätern Theile des Baues zur Verwendung gekommene. Viele von diesen Kapitälern sind jedenfalls aus Altinum, Eraklea etc.; aus Altinum scheint man auch die auffallend flachen, den römischen ähnlichen Ziegel zu dem Bau bezogen zu haben, welche noch jetzt, mögen sie neu oder alt sein, von den Maurern Venedigs, die sie noch jetzt häufig zu verwenden pflegen, *altinelle* genannt werden.

Dieses Herzuschleppen von Material zu dem grossen Bau mag viel dazu beigetragen haben, dass in jenen Provinzialstädten gar nichts mehr von ihrem frühern Glanz erhalten ist.

Bronzethüre.

Noch zu erwähnen wäre hier die Bronzethüre zur rechten Seite des Haupteinganges aus dem Vestibule ins Schiff; diese ist jedenfalls, wie alle Metallarbeiten jener Zeit, in Constantinopel gefertigt, vielleicht auch früher dort angewendet gewesen, denn ihre Arbeiten erinnern zum Theil sehr an das 9. Jahrhundert; sie ist in Bronze gegossen, und die darauf angebrachten Heiligen, sämmtlich griechische Heilige, sind gleich den griechischen Inschriften zum Theil mit verschiedenem Metall ausgelegt. Die Sage will, dass sie aus Justinians Zeiten stammen und von

*) Z. B. in Selvatico: *Sulla architettura e Scultura in Venezia*, Venedig 1847, Seite 50, und in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Jahrg. 1856, S. 65 ff.

den Venetianern bei der grossen Plünderung Constantinopels im Jahre 1205 hierher gebracht worden seien; aber der Styl deutet, wie schon gesagt, in Einzelheiten auf das 9., in andern Theilen sogar auf das 10. Jahrhundert, Figuren und Ornamente weichen bedeutend von denen des 5. Jahrhunderts ab; dass sie nicht erst 1205 hierhergebracht sein kann, beweist der Umstand, dass die Mittelthüre, eine offenbare Nachahmung derselben, vom Jahre 1112 ist, wie wir später sehen werden. Es ist demnach wahrscheinlich, dass sie schon vorher aus Constantinopel hierher geschafft wurde.

Ebendaher rührt wahrscheinlich die *Palla d'oro*, die goldene Altartafel am Hauptaltar, wenigstens in ihren Haupttheilen, den 27 Goldtafeln mit Emaildarstellungen; eine umfängliche Schilderung dieses Palladiums Venedigs werden uns unsere Leser wohl erlassen. Die Gegenstände der Darstellung sind in Kürze folgende: Palla d'oro

In der Mitte Christus mit einem Buche in der Hand, umgeben von Engeln, Cherubins und Seraphen; ausserdem Scenen aus dem Leben des Heiligen Marcus, der Transport seines Leichnams nach Venedig etc.; grossen Kunstwerth haben dieselben nicht, sie tragen vielmehr in Zeichnung und Haltung der Figuren sowie im Faltenwurf das Gepräge des ersterbenden byzantinischen Styls in aller seiner Steifheit und Einförmigkeit, in der Ausführung jene ins Kleinliche gehende Feinheit, hinter der die byzantinischen Maler und Emailkünstler des 11. Jahrhunderts, mit Kunstfertigkeit coquettirend, den Mangel an wahrer künstlerischer Befähigung und lebendigem Schönheitsgefühl zu verbergen strebten.

Farben und Textur der auf das Gold aufgetragenen Schmelzstoffe sind mit Ausnahme weniger Farben (eines ungemein tiefen Blau und eines sehr lebhaften Grün, die wir uns nicht erinnern an ähnlichen Werken abendländischer Kunst in solcher Vollkommenheit gesehen zu haben) ganz gleich denjenigen abendländischer Emails der spätromanischen Periode. Die Fassung, bestehend aus Säulchen und Streifen mit Linienverschlingungen von massivem Gold, mit Edelsteinen besetzt, sowie der bronzene Schrein, der sich durch ein Räderwerk scheinbar von selbst öffnet, gehören dem spätern Mittelalter an. Ueber den Zeitpunkt der Anfertigung sind genaue Nachrichten weder in den Archiven, noch in andern Quellen aufzutreiben, und wir begreifen wirklich nicht, woher Kugler erfahren haben will, dass die *Polá d'oro* 976 in Constantinopel bestellt wurde.

Die Aussenseite der Schreinthüren scheint allerdings aus Constantinopel zu sein, für das Innere, die eigentliche *Palla d'oro* aber, muss dies wenigstens bis zum Auffinden genauer Nachrichten als ungewiss angesehen werden.

Mosaiks.

Ueber der Hauptthür befinden sich sieben kleine Mosaikbilder, welche auch aus dem 11. Jahrhundert zu sein scheinen; wahrscheinlich waren bei Beendigung des Baues 1071 die Obertheile der innern Wand, die jetzt durchgängig mit Mosaik bedeckt sind, zum grossen Theile einfach geputzt, vielleicht bemalt, und nur hie und da Mosaikbilder angebracht. Zu diesen mögen ausser den oben erwähnten, die von keinem grossen Belang sind, einige der im rechten Querarm und die in der Hauptapsis gehören, welche in ihrer Anordnung sich denen in den ravennatischen Kirchen und im Dom von Torcello, in der Ausführung, Zeichnung etc. denen in der Sophienkirche in Constantinopel anschliessen.

Die Halbkuppel der Apsis nimmt ein thronender Christus auf Goldgrund ein. Die Halbkuppel selbst ist mit einem Ornamentenstreifen eingefasst; darunter zwischen den Fenstern stehen die vier Evangelisten, die Zwickel der davorliegenden Kuppel füllen die symbolischen Thiere der Evangelisten aus; zwischen den Fenstern sind stehende Rankenornamente, in der Kuppel selbst Engel etc. angebracht. Die untern Theile der Pendentifs, Stirnen und Leibungen der vier die Kuppel stützenden schmalen Gurte sind mit Ornamentenranken überzogen; nur die der Kreuzung zugekehrte Stirn des Bogens *rr* ist mit einer Inschrift besetzt. Die andern Mosaiken im Innern, sowie auch die der Seitenapsiden und Vorhalle sind sämmtlich später.

Von einem Beginn der Mosaicirung der Marcuskirche seit dem Ende des 10. Jahrhunderts, wie es Kugler annimmt, kann natürlich nicht die Rede sein, da der 976 gegründete Dom nur in wenigen Ueberbleibseln an Holzwerk sich bis zum Beginn des Baues der jetzt stehenden Kirche erhielt.

Andre Kirchen
Venedigs.

Ausser den hier näher beschriebenen wichtigeren Kirchenbauten wurden in der Zeit von 800—1077 in Venedig und den zugehörigen Orten natürlich noch sehr viele andere Kirchen und öffentliche Gebäude errichtet, von denen aber nur sehr wenige noch etwas von ihrer ursprünglichen Form aufweisen, ja von sehr vielen ist blos die Nachricht ihrer Errichtung noch übrig; die hauptsächlichsten sind folgende:

Im *Sestiere del Castello*:

Die Kirche *S. Pietro del Castello*, seit der Gründung des Castells (s. S. 44) Cathedrale von Venedig; der hier residirende Bischof nannte sich bis 1097 Bischof von Olivolo, dann von Castello und seit dem Aussterben des Patriarchats von Grado im Jahre 1451 Patriarch.

Die Kirche soll 430 gegründet und 841 von *Orso Partecipazio*, der damals Bischof war, vollendet worden sein; seitdem wurde sie oft erneuert, 1621 aber vollständig neu gebaut. Von diesem Bau also weiter unten.

Ebenso wenig ist von dem alten ursprünglichen Bau von *S. Martin* etwas erhalten.

S. Biagio (*Blasius*), 1052 von den Familien *Elia* und *Benzoni*, nach Andern von levantinischen Schiffern erbaut, und ursprünglich halb griechisch-, halb römisch-katholisch, seit Erbauung von *S. Giorgio dei Grechi* aber ganz römisch-katholisch.

S. Giovanni in *Bragora*, wie *S. Petro* in *Castello*, eine der ersten Kirchen Venedigs, schon 810 restaurirt durch *Giov. Tolonico*, besitzt die Reliquien Johannes des Täufers, die 992 der damalige Bischof von Olivolo, *Domenigo Badoer*, hierher brachte; zu Ende des 17. Jahrhunderts durch Decoration entstellt, äusserlich mit halbkreisförmigen Giebeln über dem Mittelschiff, Quadrantengiebeln über den Seitenschiffen, wohl das einzige Ueberbleibsel der alten Form.

S. Severo, 820, nach Andern 841 gebaut, auf der Insel *Gemella*, abhängig von *S. Lorenzo*, sehr unbedeutend.

S. Proculo, 809 von der Familie *Partecipazio* gebaut, 850 zur Pfarrkirche erhoben, 1060 von der Familie *Pieri* neugebaut. Der jetzige Bau stammt aus dem Jahre 1389 und rührt von *Amadio de Buongadagni* her.

Die jetzige Kirche *S. Marina* trug bis 1237 den Namen *S. Allessio e S. Liberale Mart.*

Ebenso hiess die Kirche *S. Leone* ursprünglich *S. Croce* in *Luprio*. Sie war auf Kosten der Familien *Badoer* und *Balbi* gebaut; später hiess sie *Santa Catterina*; 1100 aber wurde sie umgebaut und bekam den jetzigen Namen; zu ihr gehörte früher die *Scola di S. Marco*. Die kleine Kapelle *S. Marco della Vigna* im Garten von *S. Francesco della Vigna* ist jedenfalls eines der ältesten kirchlichen Gebäude Venedigs, aber sehr unbedeutend.

S. Antonio, mit einem Kloster der *Canonici Regulari de S. Salvatore*, bewahrt nichts mehr von den Formen dieser Kirche vor dem Umbau durch die *Grimani* im Jahre 1349.

S. Maria delle Vergine (od. *delle Zitelle*, früher *S. Maria in Gerusalemme*) wurde ebenfalls später gänzlich umgebaut und brannte 1375 ab. Die jetzige Gestalt der Kirche gehört ganz dieser letzterwähnten Periode an.

S. Lorenzo. Diese Kirche war 809 von *Angelo Partecipazio* gebaut; 841 wurde das dazu gehörige Benedictinerinnen-Kloster gegründet; der jetzige Bau aber rührt vom Jahre 1590 her, wo die alte Kirche ganz in Trümmer gefallen war.

San Zaccaria wurde bereits 827 wieder aufgebaut und zwar zum Theil aus den Mitteln des morgenländischen Kaisers *Leo*, der auch die

Architekten dazu geliefert haben soll; der bereits erwähnte Glockenthurm, sowie ein Stück des Kreuzganges im zugehörigen Nonnenkloster, sehr einfach aus Rundbogen-Arcaden mit Würfelkapitälsäulen bestehend, scheinen die einzigen Ueberbleibsel dieses alten Baues zu sein. Die jetzige Gestalt ist aus späterer Zeit, wahrscheinlich aber mit vielfacher Benutzung des alten.

Die im Jahre 900 gebaute Kirche *S. Filippo e Giacomo* ist allerdings noch erhalten, aber so viel wir wissen in ein Wohnhaus umgewandelt.

Auf der Insel Olivolo im Bereich des *Castello* ist ein Ort, welcher ursprünglich sehr sumpfig war; trotzdem aber von jeher einem der Tribunen zum Aufenthalt diente; hierhin sollen im Laufe der immer sich jagenden Bürgerkriege zu Anfang des 9. Jahrhunderts die Gegendogen Beato und Obelerio Antenor ihren Sitz verlegt haben, von hier aus die Partecipazios bekämpfend, die auf Rialto residirten. An denselben Ort, wo damals die Wohnung dieser Gegendogen war und der deshalb *Atrio Ducale* hiess, wurde später das *Seminario Ducale* verlegt, welches, 1580 begründet, neben der Kirche *S. Filippo e Giacomo* gelegen hatte. Die Kirche, die nun der Sitz dieses Seminars wurde, im *Atrio Ducale* gelegen, hiess *S. Nicolò de' Bari* und war bei vielen Revolutionen der Sammelplatz der Schiffer. Erhalten ist hier nichts von den ältesten Bauen. —

Im *Sestiere* von *S. Marco*:

Die Kapelle des heiligen Theodor, welche 564 erbaut und von uns schon mehrmals erwähnt wurde, vermuthen Viele erhalten in dem kleinen Oratorium neben der Sacristei von *S. Marco*, welches die linke obere Ecke von Fig. 45 bildet; es diente bis in die letzte Zeit der Republik zum Sitzungssal der Inquisition und enthält allerdings noch einen Canzellenbau, auch ein an der Nordseite ziemlich hoch gelegenes, durch eine Treppe in der Mauer zugängliches Evangelienpult, sämtliche Decorationen aber sind neuerer Zeit, und daher ist es kaum noch zu erkennen, ob von dem alten Bau von *S. Teodoro* hier noch etwas übrig ist.

Die ganz nahe bei *S. Marco* gelegene Kirche *S. Basso*, 1076 von der Familie *Elia* als Kirche *Sa. Saba* gegründet und nachmals umgetauft, brannte 1671 total ab.

S. Geminiano, 564 als Kirche *S. Menna* von Narses mit *S. Teodoro* zugleich an dem Kanal erbaut, der damals quer über den Platz lief, von der *Ponte di Dadi* in der Mitte der alten Procuratien ausgehend und da ausmündend, wo jetzt die *Zecca* steht; 1156 wurde dieser Kanal zugefüllt, der Platz erweitert und eine ganze Häuserreihe sammt der Kirche *S. Geminiano* weggerissen, letztere ward westlich vom Campanile,

ohngefähr gegenüber der Marcuskirche wieder aufgebaut, aber so schlecht, dass sie in kurzer Zeit ganz verfiel; nach Jahrhunderte langem Mahnen der Päpste entschloss sich endlich der Senat 1505, sie wieder neu zu erbauen; auf diesen Bau kommen wir also später wieder zurück.

Die Pfarrkirche *S. Moisè*, 796 auf Kosten der Familie *Scopara* gebaut und damals *S. Vittore* genannt, später, zu welcher Zeit ist nicht genau zu ergründen, doch mag es wohl im 15. Jahrhundert gewesen sein, von Moses Venier wieder aufgebaut und dabei mit dem jetzigen Namen belegt, ist im 17. Jahrhundert zum grossen Theil umgestaltet worden und hat von ihrer ursprünglichen Gestalt nur sehr wenig erhalten, von dem ersten Bau einen Theil der Umfassungswände an der Ostseite der Kirche und den untern Theil des Glockenthurms, von dem zweiten den Pavillon des Glockenthurms und einige Fenster.

S. Maria Zobenigo, ursprünglich *S. Maria dell' Annunziata*, vom Volk *S. M. del bel Giglio* genannt, eine der Mutterkirchen, gegründet am Verkündigungstage Mariä 430 (*si fabula vera*), das erste Mal im 7. Jahrhundert, das zweite Mal 955 umgebaut auf Kosten der Familien *Zubenigo*, *Barbarigo* und *Sestendolo*, aber von diesem dritten Bau ist ebenfalls nichts erhalten, denn 1680 wurde sie vollständig umgebaut.

S. Maurizio e Lazzaro wurde in der ersten Gründungszeit Venedigs erbaut, 699 das zweite Mal durch die Familie *Candiana*, jetzt *Zanudi*, mit Beihülfe der Familien *Falieri*, *Cliran* und *Rimondi* errichtet, 1590 erneuert und Anfang des 19. Jahrhunderts ganz neu gebaut, so dass von dem ursprünglichen Bau gar nichts mehr zu sehen ist.

S. Vitale, zuerst von den Familien *Miani*, *Casuoli*, *Barbarigo* und *Ranossi* 917, dann von *Vitale Falieri* 1084 erbaut, ist ebenfalls später total umgebaut worden.

S. Samuele, dessen Glockenthurm wir bereits erwähnten, wurde um das Jahr 1000 von den Familien *Soranzo* und *Boldù* gegründet, seitdem oft verändert und modernisirt, so dass eben nur der Glockenthurm vom alten Bau blieb, der auch sehr alterschwach ist und ziemlich bedeutend schief steht.

Die alte Kirche *S. Mauro* wurde ums Jahr 1300 dem Erzengel *Michael* gewidmet und heisst seitdem beim Volke *S. Angelo*.

Da sie ebenfalls im 17. Jahrhundert modernisirt wurde, enthält sie nichts mehr von ihrer früheren Gestalt.

Ganz in ihrer Nähe gründete *Giacomo Morosini* 920 ein kleines Kloster von vier Mönchen, dem Erzengel Gabriel zu Ehren; es bestand bis 1007, wo es in eine Schule und Ausstattungsstiftung unter dem Namen *scuola de' Zotti* umgewandelt wurde.

San Fantin, 966 von der Familie *Barozzi* gegründet und von der Familie *Pisani* durch die *Lombardi* restaurirt, und zwar so umfänglich, dass von dem alten Bau fast nichts mehr zu sehen ist.

Das danebenliegende Oratorium, genannt *Scuola di S. Fantin* heisst eigentlich *S. Maria e Gerolamo*.

S. Salvatore, in den ersten Zeiten der Republik gegründet, aber von *Tullio Lombardo* umgebaut.

S. Bartolommeo, von der Familie *Orseolo* als Kirche *S. Demetrio* gegründet, aber 1070 von dem Dogen *Domenigo Silvio* unter dem jetzigen Namen umgebaut, später aber vielfach verändert.

Im *Sestiere* von *Canarregio*:

Die Kirche *S. Ermagora e Fortunato*, genannt *S. Marcuola*, gegründet von den in diese Sümpfe vor den Longobarden flüchtenden Einwohnern von *Aquileja*, seitdem aber so oft umgebaut, dass nichts von dem alten Bau mehr erhalten ist.

San Leonardo, gegründet 1025; hier ist noch von dem alten Bau das Mosaikpflaster erhalten.

Santa Fosca, 873 von der Familie *Donato* gegründet, aber 1680 neu gebaut.

S. Felice, 966 von der Familie *Gallo* gebaut, aber ebenfalls nichts mehr von der ursprünglichen Gestaltung aufweisend, ebenso wie die 1020 durch die Familie *Gransoni* gegründete Kirche *Sa. Sofia*.

Santa Maria dell' Assunta, dem Volk unter dem Namen *S. Maria nuova* bekannt, alte Benedictiner-Abteikirche, bereits 1535 wegen Bau-fälligkeit umfänglich restaurirt; als wir sie sahen, konnte man kaum einige Spuren ihrer ältesten Form entdecken, so war sie durch spätere Zuthaten verunstaltet; seitdem ist sie aus Staatsmitteln mit möglichster Aufsuchung der alten Theile restaurirt worden.

S. Maria della Misericordia, 936 auf Kosten des *Cesare de' Gugly*, genannt *Andreardi*, gebaut (Abteikirche), später zu erwähnen, weil sie mehrere Male umgebaut ward.

Santa Cattarina, seit dem 11. Jahrhundert Augustinerinnenkloster bis zur Aufhebung der Republik, jetzt Gymnasium. Die dazu gehörige Kirche, ein kurzarmiges griechisches Kreuz mit einer Kuppel, hat nur eben noch die Hauptform von ihrer ursprünglichen Anlage sich bewahrt, den häufigen und unsystematischen Restaurationen zum Trotz, jetzt harret sie mit Sehnsucht einer neuen Restauration entgegen.

Im *Sestiere* von *S. Polo*:

Kirche von *S. Paolo*, oder wie das Volk sie nennt von *S. Polo*, gegründet 837 vom Dogen *Pietro Tradenigo*, später im Jahre 1600 umgebaut bis auf den Campanile, der auf Kosten des *Nicolo Dandolo*

gebaut ist. Am Sockel dieses im 11. Jahrhundert erbauten Thurmes sind zwei Löwen von Marmor, deren einer eine Schlange, der andere einen Menschenkopf zwischen den Tatzen hält, den die Sage für den Kopf des 1432 hingerichteten Carmagnola ausgibt; diese Löwen sind aber offenbar romanisch, wie sich ja dergleichen an den romanischen Bauten fast überall finden und jedenfalls, wenn nicht rein ornamental, doch blos religiös symbolisch.

Kirche *S. Apollinare*, gen. *S. Aponal*, 1034 errichtet von Alessandro San Aponal. *Scievolo* von Ravenna, und dem Heiligen seiner Heimath gewidmet; jedenfalls ist sie zu Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts umgebaut, 1583 restaurirt worden. Beide Male aber hat man Vieles vom Alten beibehalten; der Glockenthurm z. B. ist alt, nur wie es scheint im 14. Jahrhundert nahm man das Zeltdach ab und setzte auf den würfelförmigen Pavillon, den der ursprüngliche Thurm mit seinen Zeitgenossen gemein hat, noch einen kleinen achteckigen, mit acht kleinen Fenstern und einem niederen Zeltdach; ferner scheint uns vom ursprünglichen Bau ein grosses Marmorcruzifix herzurühren, welches bei der Restauration von 1583 über dem Hauptportal an das Mauerwerk des westlichen Giebels angeklebt wurde, wo vorher ein grosses Radfenster gewesen zu sein scheint. Der Christus ist kurz und gedrungen, hat einen starken Oberkörper und entsprechende, ziemlich lange Arme, während die Beine ziemlich kurz sind. Bemerkenswerth ist die Art, wie die Füße gestellt sind; der Kopf ist sehr bedeutend vorwärts geneigt, der obere Kopf, wahrscheinlich ein Gott Vater, sowie der untere, das Porträt des Titelheiligen, deuten auf byzantinischen Einfluss, die beiden Köpfe an den Enden des Querarmes sind rein romanisch in Stellung und Behandlungsweise; über die Meisselung und Finessen lässt sich nicht viel sagen, weil das ganze im Laufe der Jahrhunderte schon sehr durch das Wetter gelitten hat; wir glauben, dass die Abbildung dieses interessanten Werkes frühmittelalterlicher Sculptur in Fig. 49 unsern Lesern nicht unwillkommen sein wird. Der untere Theil, die Bischofsinsignien nebst Umgebung, sind jedenfalls viel neuer und rühren gleich der Schrifttafel von der Restauration von 1583 her.

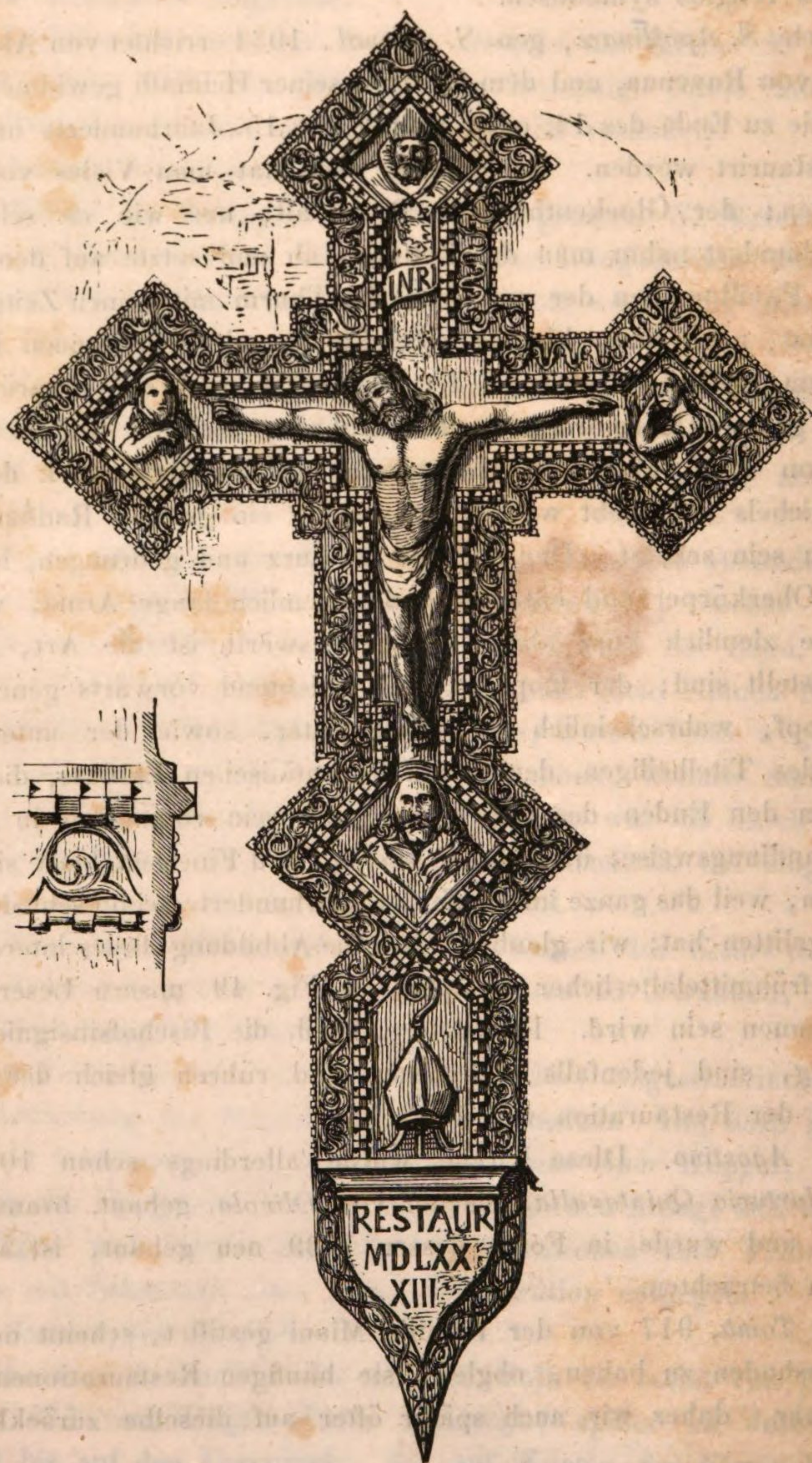
San Agostino. Diese Kirche wurde allerdings schon 1001 von *Pietro Marturio Quintavalla*, Bischof von *Olivolo*, gebaut, brannte aber total ab und wurde in Folge dessen 1639 neu gebaut, ist also erst später zu betrachten.

San Tomà, 917 von der Familie Miani gestiftet, scheint noch den alten Fussboden zu haben, obgleich sie häufigen Restaurationen unterworfen war, daher wir auch später öfter auf dieselbe zurückkommen werden.

San Giovanni Evangelista, 690 von der Familie *Partecipazio* (*Badoer*) gegründet, war Patronatskirche dieser Familie, deren Aeltester auf zwei Jahre zum Prior gewählt ward.

Das Gebäude, wie es jetzt ist, ist aus späterer Zeit und kommen wir später darauf zurück.

Fig. 49.



Im *Sestier della Croce*:

Santa Croce di Venezia (von dem Orte, wo sie steht, in *Luprio* genannt), gehört zu einem Franziskaner-Nonnenkloster. Die Kirche selbst soll mit der *S. Ermagora e Fortunato* zugleich 569 gegründet und von *Obelato Marino* zur Pfarrkirche erhoben worden sein, doch durch Alter verfallen und den Mönchen von *Cluni*, als diese hierher auswanderten, übergeben, wurde sie von diesen als Prioratskirche wieder aufgebaut (1115) und blieb in ihrem Besitz bis 1341. Seit 1473 ist sie wieder Nonnenkloster geworden.

San Simon e Taddeo, genannt *S. Simon piccolo*, im 11. Jahrhundert von der Familie *Brioso* gestiftet, aber später von den *Foscari* und dann 1718 von Grund aus neu gebaut.

S. Simeon profetta (*S. Simon grande*) 967 von den Familien *Ghisa*, *Aolda* und *Brioso* erbaut.

S. Giacomo dal Orio (*dallo Rio*, am Flusse) ist nach der Inschrift eines über der Thür eingemauerten Kreuzes im Jahre 555 gegründet. Dieses Kreuz hat sehr viel Aehnlichkeit, namentlich in Meisselung und Ornamentik mit dem an der Stuhllehne im Dom zu Torcello (S. Fig. 18); später im Jahre 1125 wurde sie von den Familien *Badoer* und *Mulla* neu aufgebaut, doch bewahrt sie von ihrem ersten Bau noch einige Säulen antiker Arbeit, darunter eine mit jonischem Kapitäl, deren Schaft aus einem Stück sehr schönen *Verde antico* besteht.

Wo die jetzige Kirche *S. Eustachio* (gen. *S. Staë*) steht, wurde von den *Corner's* eine Kirche *Sa. Catterina* erbaut, die 1678 dem jetzigen Baue weichen musste.

Santa Maria Mater Domini, 660 von der Familie *Capello* gegründet, aber später ganz neu aufgebaut.

Santa Chiara, 920 von den Familien *Polani* und *Bernardo* unter dem Namen *S. Maria Mater Domini* gebaut. 1232 umgetauft und oft restaurirt, zeigt gar nichts mehr von ihrem ursprünglichen Zustande.

Auch der alte Bau von *S. Giorgio maggiore*, gegründet von *Giovanni Morosini* unter dem Dogen *Tribuno Memmo*, also um 980, ist gänzlich verschwunden.

San Niccolò del Lido, 1044 auf Befehl des *Domenigo Contarini* gebaut, aber bedeutend modernisirt.

S. Michele, auf halbem Wege nach Murano, sammt dem Kloster von *Pietro Orseolo* gebaut und 989 den *Camaldolenser-Mönchen* übergeben, später aber ganz neu aufgebaut.

Die Insel *S. Giacomo del Paludo* wurde 913 vom Dogen *Orso Badoer* dem *Giovanni Tron* überlassen, der auf derselben ein Hospital und Kirche gründete.

Auf der Insel *S. Secondo* wurde 1034 eine Kirche gleiches Namens von der Familie *Baffo* erbaut; dieselbe ist zwar in der Hauptsache erhalten, aber so einfach in ihrer Anlage und in den Details und Decorationen durch spätere Reparaturen so verändert, dass sich nicht viel darüber sagen lässt.

Im *Sestiere* von *Dorsoduro*:
S. Nicolò de' Mendicoli, gleich nach *S. Giacomo di Rialto* von den *Zancaruolen* aus Griechenland erbaut, durch sechs Säulen aus griechischem Marmor in drei Schiffe getheilt; doch ist hier weniger als bei *S. Giacomo* zu erkennen, ob das Mittelschiff eine Kuppel gehabt hat; spätere Reparaturen haben aber vier der Säulen und ihre jedenfalls von antiken Gebäuden entnommenen Kapitäle unberührt gelassen.

San Raffaele soll ziemlich kurz nach der eben erwähnten von *Hadriana*, der Gattin des *Genusius* von *Padua*, welche während des Kampfes ihres Mannes gegen Attila hier verweilte, erbaut und dann den Nonnen von *San Zacharia* vermacht worden sein. Nachdem sie mit den benachbarten Häusern abgebrannt war, wurde sie 809 von den *Candiani* und *Ariani* neu aufgeführt, 1618 aber total umgebaut.

Die Kirche *Spirito Santo* wurde im 10. Jahrhundert von Holz erbaut, später von *Verarde* und *Gerolamo Priuli* von Stein aufgeführt und ein Nonnenkloster dazu gestiftet, jetzt ist dasselbe in eine Caserne umgewandelt, die Kirche aber aufgehoben.

S. Vito e Modesto, gegründet 617 von der Familie *Magni*. Die Thüre derselben, mit antiken Pilastern versehen, soll vom Palast des *Bajamonte Tiepolo* sein, den man gerade niederriss, als die Kirche zum zweiten Male aufgebaut wurde.

S. Agnese, sehr alt, ursprünglich von der Familie *Molino* gebaut, aber von Zeit zu Zeit verändert.

S. Gervasio e Protasio (genannt *S. Trovaso*), 1028 von den Familien *Barbarigo* und *Caravella* wieder aufgebaut, 1583 aber wesentlich verändert.

Santa Margherita, 837 von *Geniano Brasignaco* gebaut, wurde 1647 ganz von Grund aus neu aufgeführt, ist also erst später zu besprechen.

San Pantaleone, 1025 von den Familien *Signola* und *Laula* (*Dandolo*) gebaut, später aber einmal umgebaut, jedoch wie es scheint mit Benutzung alter Theile, obgleich sich nicht mit Gewissheit darüber urtheilen lässt.

Auf der *Giudecca*, auch *Spinalonga* genannt, ist *Santa Eufemia* 952 von der Familie *Dente* erbaut, später oft restaurirt, die einzige von den Nachrichten ihrer Gründung ist von dem Jahre 1000 vorhanden.

Ausserhalb Venedigs ist zunächst zu erwähnen die Kuppelkirche *S. Frontinus* zu *Perigueux* im südlichen Frankreich, zwischen 976 und 1047 von venetianischen Colonisten erbaut.

Der Dom zu Aquileja, begonnen um 1040, in der Anlage eine Basilika mit Crypta, in den Details sehr ähnlich der Marcuskirche, ist vielfach durch Restaurationen entstellt, hat aber noch am Aeussern einige Würfelkapitäle mit Netzen und innerlich Cancellen, deren Brüstungen auffallende Aehnlichkeit mit den Galleriebrüstungen in *S. Marco* haben.

Der Dom von Grado, sehr verfallen, hat eine Kanzel, die namentlich in Einzelheiten sehr denen im Dom von Torcello und von *S. Marco* ähnelt, auch einige Kapitäle und andere Details an der Façade zeigen Verwandtschaft mit denen von *S. Marco*.

Das Baptisterium in Concordia, neben der Cathedrale ist ebenfalls Baptisterium
v. Concordia. gegen das Ende des 11. Jahrhunderts gebaut und zwar vom Bischof Reginpoto; es ist ein wenig längliches Rectangel, im Westen die Hauptthür, vor derselben eine kleine Vorhalle, im Osten eine grosse, halbkreisförmige Apsis, im Süden und Norden zwei kleinere, etwas tiefere Apsiden, so dass das Ganze gewissermassen die griechische Kreuzform präsentirt; die Vorhalle stösst im Norden an die Sacristei der Cathedrale; diese Mauer war ehemals mit Frescomalereien geschmückt, von denen nur noch einige Ueberbleibsel erhalten sind; an der Südwand der Vorhalle ist eine tiefe Nische mit einem rohgearbeiteten Sarkophag aus istrischem Stein, dessen Inschrift zu Folge hier der Gründer des Baptisteriums begraben liegt.

In der Mitte des Mittel- und Hauptraums steht ein Taufstein, bedeutend später als der Bau; an den Wänden ist nichts zu sehen, ob sie einst decorirt waren. Jede der Absiden hat vier Nischen, wovon die beiden mittelsten niedriger sind als die an den Seiten; in dem dadurch gewonnenen Raume steht ein Fensterchen mit Steingitter. Nur die östliche Apsis mit dem Altar Johannes des Täufers ist mit Frescen geschmückt; gleich über den Stirnen der Anlehnebogen dieser Apsiden beginnen die Pendentifs, auf diesen ruht ein Ring, darauf ein Tambour, die Fenster desselben sind scheitrecht und durch Pilasterchen getrennt, die einen Sims tragen, auf den sich die im Halbkreis sich erhebende Kuppel auflegt, die auch *al Fresco* gemalt ist, zwischen den Fenstern Rankenornamente, Christus von Engeln umgeben in der Wölbung. Bei genauer Betrachtung will es fast scheinen, als ob der breite Simsgurt unter dem Tambour, mit acht kleinen Heiligengestalten bemalt, eigentlich nicht als Simsgurt angelegt, sondern ursprünglich der Anfang einer halbkreisförmigen Kuppel gewesen sei, die man später einmal durchgebrochen, um eine höhere Kuppel durch Einschabung eines Tambour zwischen die Pendentifzwickel und die

eigentliche Kuppelwölbung, vielleicht auch um mehr Licht durch die in diesem Tambour anzubringenden Fenster zu gewinnen. Welche Gestalt das Ganze äusserlich ursprünglich gehabt haben mag, davon lässt sich jetzt gar nicht mehr sprechen, indem ein flaches, nach allen Seiten hin abgewalmtes Hohlziegeldach darauf gelegt ist. Das Gebäude scheint mehrfach sehr unverständigen Restaurationen unterlegen zu haben, zuletzt wurde es im Jahre 1842 reparirt, zwar ohne Verunstaltung, aber auch ohne besondere Rücksicht auf die alten Formen.

Geschicht-
liches.

Gleichzeitig begonnen, aber später vollendet, weil von grösserem Umfange, wurde das Baptisterium von Aquileja unter dem Patriarchen Ulrich I. Dieses Baptisterium, welches jetzt des Daches beraubt und durch die Unbill der Witterung, der es blosgestellt ist, theilweise in Ruinen zerfallen ist, harret der rettenden Hand der k. k. Centralcommission entgegen, die seine Restauration bereits angebahnt hat. Seiner Vollendung nach gehört es in das 12. Jahrhundert und werden wir daher bald näher darauf zurückkommen. Erst müssen wir aber unsere Leser bitten, uns aus den heiligen Hallen der Kirchen und Baptisterien noch einmal in das laute Getümmel der Kriegsthaten und Handelsverbindungen Venedigs zu folgen, um den nöthigen historischen Grund für die Bauten der nächsten Kunstperiode Venedigs zu gewinnen, in welcher das byzantinische Element, mit normännischen und arabischen vermischt, bedeutenderen Einfluss als je zuvor erlangt, das romanische Element immer mehr in den Hintergrund drängt und so zu sagen eigentlich nur durch einige den venetianischen Localbedürfnissen und dem italienischen Charakter entsprungene Modificationen von den Gestaltungen abweicht, die er in derselben Zeit, in andern ebenfalls nicht griechischen Ländern, z. B. im Kaukasus, in Rumenien, Armenien, Georgien, ja selbst bis Erivan im Osten und im Westen bis Quadalayara sich ausbreitend und überall noch andere Elemente aufnehmend, in grösster Mannigfaltigkeit erzeugt, immer aber seine Hauptzüge, directes Aufsitzen des Bogens auf seinem Würfel über dem demgemäss gestalteten Kapitäl freistehender Säulen, noch nicht völliges Aufgeben der horizontalen vorwaltenden Kuppelform bei kirchlichen Bauten beibehaltend.

Wollte man die beiden Kunstrichtungen in Venedig, die sich in den Perioden von 864—1071 und von da bis gegen Ende des 13. Jahrhunderts zusammenfassen lassen, classificiren, so könnte man vielleicht die der ersten byzantino-romanisch, die der zweiten italienisch-byzantinisch nennen. Erklärt wird dieses immer mehr überhandnehmende Vorherrschen orientalischer Formen hinlänglich durch die immer häufiger werdenden freundlichen und feindseligen Berührungen Venedigs mit dem

Orient. *Vitale Falieri* (s. S. 47) hatte es dahin gebracht, dass Alexius *Vitale Falieri*. Komnenus der Souveränität über Dalmatien entsagte, und dass die Kaufleute von Amalfo, welche byzantinische Häfen besuchten, jährlich drei Perperi an die *Marcuskirche* zu zahlen hatten, und fühlte sich dennoch geehrt von dem Kaiser, den er so in der Gewalt hatte, einen Titel und Amt zu bekommen (als *Proto sebastos* des griechischen Reichs). Zu der Zeit des *Vitale Falieri* wurde der Leichnam des heil. Marcus (wahrscheinlich 1094) aus der Crypta in den Hauptaltar der Oberkirche geschafft; die Legende erzählt, Kaiser Heinrich III. sei nach Venedig gekommen, um ihn zu sehen; als man das Grab öffnete, habe man die Reliquien nicht vorgefunden und lange vergeblich nach ihnen gesucht, da habe der Heilige seinen Arm aus dem Mauerwerk oder aus einer Säule in der Nähe des Altars des heiligen Jacobus herausgestreckt und so den Gläubigen sich gezeigt.

Falieri erneuerte auch Loreto; nach seinem Tode 1096 wurde er, wie sein Vorgänger Silvio in der Marcuskirche begraben und zwar zur Rechten des Haupteingangs in der Vorhalle.

Vitale Michieli führte seines Vorfahren im Hinblick auf die daraus zu hoffenden Handelsvorthelle gefassten Entschluss, sich an den Kreuzzügen zu betheiligen, aus, indem er 1098 den Kreuzfahrern zweihundert Schiffe unter der Führung seines Sohnes gab. Auf der Insel *S. Nicolas* bei Rhodus raubten sie den griechischen Basilianermönchen trotz des Widerspruchs der Pisaner die Reliquien des heiligen Nicolaus, die bei ihrer Ankunft in Venedig, 1099, in der Kirche *S. Nicola* auf dem *Lido* niedergelegt wurden, ausserdem aber den Anfang eines langen Krieges mit Pisa herbeiführten. Die Venetianer segelten nun nach Smyrna, plünderten es, nahmen Jaffa ein und kehrten 1099 nach Venedig zurück.

Vitale
Michieli.

Bis zum Jahre 1102 nahmen die Venetianer Theil an der Einnahme von Askalon und Kaipha, von Ptolemais oder *S. Jean d'Acre* und bekamen dafür den grössten Theil der letztern Stadt, sowie auch viele Privilegien von König Balduin von Jerusalem, welcher aber, indem er den Pisanern fast gleiche Rechte gab, den Hass zwischen den beiden Handelsstädten zum blutigen Kampf entbrannte. In dieser Zeit wurden die Reliquien von *S. Isidor* in die Kirche von *S. Marco* gebracht. Eine zuerst *S. Croce in Luprio*, dann *S. Cattarina* genannte Kirche wurde 1100 wieder aufgebaut und *S. Leo* genannt.

Zu gleicher Zeit kämpften die Venetianer mit den Ungarn vereint gegen die Normannen und für Mechtildis gegen Ferrara, im ersten Kampfe Brindisi erobernd und Calabrien plündernd, im letzten viele Privilegien in Ferrara erlangend. Vitale Michieli † 1102 und wurde in *S. Zacharia* begraben. Ordelafo Falieri folgte ihm. Die Paduaner

Ordelafo
Falieri.

benutzten die Abwesenheit der Flotte zu einem Angriff auf Venedig, wurden aber zurückgeschlagen; glücklicher waren die Ungarn, deren König die Venetianer unter den Mauern von Zara schlug und sie fünf Jahre lang in Schach hielt.

Kurz nach Beginn dieses Kampfes brach in dem Hause des Enrico Zeno eine Feuersbrunst aus, welche in der damals noch zum grössten Theil aus Holz gebauten Stadt mit rasender Schnelligkeit um sich griff und sechs Strassen mit mehreren Kirchen in Asche legte. Noch rauchten die Trümmer, als zum zweiten Male im Hause Zancani Feuer ausbrach und das entzügelte Element seine sengenden Arme um die unglückliche Stadt schlang; diesmal wurden 22 Kirchen und die Häuser von 16 Inseln, d. h. damals vom dritten Theil Venedigs, in Asche gelegt, von *S. Lorenzo* bis *S. Basso* hin war die Stadt in Trümmer und rauchende Schutthaufen verwandelt, ja selbst ein Theil des Dogenpalastes war mit abgebrannt.

In diesem Brande um 1112 ist die Ursache zu suchen, warum in dem erwähnten Stadttheile so wenig Gebäude aus dem frühen Mittelalter erhalten sind, warum wir auch verhältnissmässig wenig Privatbauten aus dem 12. Jahrhundert haben; der Italiener wird nie gleich dem Deutschen eine abgebrannte Stadt schnell und auf derselben Stelle wieder aufbauen, er behilft sich lieber eine Zeitlang elend oder zieht an einen andern Ort. Dies sehen wir an den Bewohnern von Malamocco, welches zugleich mit Venedig abbrannte und nach kaum gelöschtem Brande von einer Springfluth total überschwemmt ward. In panischem Schrecken zerstreuten sich die Einwohner nach den benachbarten Inseln und Malamocco's Trümmerhaufen wurden höchstens noch als Steinbrüche benutzt. Die meisten der Privatleute bauten sich mit Hülfe der aus Malamocco gewonnenen Steine und Säulen auf Chioggia an; die Mönche von *S. Hilario* auf Malamocco siedelten nach *S. Servolo* über. Die Gradenigi bauten das in Malamocco verbrannte Nonnenkloster *S. Cipriano* nebst einer Kirche gleichen Namens in Murano wieder auf (1114); die Badoer bauten das baufällige Kloster *Sa. Croce di Venezia* in *Luprio* 1115 für die Mönche von *Cluni* wieder auf. Der Bischofssitz von Malamocco wurde nach Chioggia verlegt, Venedigs eingäscherte Stadttheile aber wurden regelmässiger angelegt.

An der Stelle der hölzernen Umfassungswände erhielten die neuen Häuser sämmtlich Mauern von Ziegel, deren grössere Last eine bessere Construction der Roste herbeiführte; bis dahin hatte man nämlich blos Pfahlroste geschlagen, nun aber wurde das Rostsystem eingeführt, welches noch bis heute im Gebrauch ist; hier ist es vielleicht am Orte, eine kleine Zusammenstellung der Wohnhausdispositionen Venedigs, wie sie sich nach und nach zu der von nun an fast stereotypen Form umgestalteten, zu geben.

Bis zum 7. Jahrhundert waren die Wohnstätten der Lagunenbewohner nicht viel mehr als hölzerne Hütten, mit Seegras oder Schilfrohr gedeckt, die, ähnlich den Indianerhütten der Prairien, auf Pfählen hoch über dem Sumpfboden standen; eine kleine Treppe führte zu ihnen empor; meistens hatten sie blos einen Raum, den *Liagó*, dieser war an einer Seite, gewöhnlich nach Süden zu, ganz offen, nur durch eine Rohrmatte verschliessbar. Der Raum darunter zwischen den Pfählen bildete eine Art offene Halle, zu den häuslichen Verrichtungen dienend und von einem kleinen Hof eingeschlossen, der einen Backofen, bei den Wohlhabenden auch eine Cisterne enthielt. Die Brücken waren Holzstege, Strassen und Plätze ungepflastert, die Hütten alle gleich gross und hoch, worüber das Daulische Gesetz wachte.

In der zweiten Periode vom Ende des 7. Jahrhunderts bis zu dem 700—1112. grossen Brande verbesserten sich die Wohnhäuser der vornehmen Familien schon bedeutend, namentlich auf den Inseln *Dorsoduro*, *Luprio*, *Gemelle* und *Spinalunga*, auf denen auch die bis jetzt betrachteten Paläste stehen. Die Kanäle wurden verengt, die Dümpel ausgefüllt, Dämme gezogen, steinerne Brücken gebaut, die Strassen gepflastert. Der *Liagó* erhob sich nicht mehr mitten im Hofraum, sondern an der Vorderseite des Grundstücks nach dem Kanal hinaus, die offene Vorderseite wurde durch ein Geländer verschlossen, die Treppe von hinten angelegt und oft aus Stein construiert, der Hofraum lag ebenfalls an der Rückseite; zu den Seiten des *Liagó* wurden bei grossen Familien nach vorn heraus Zimmer angelegt; um das Erdgeschoss wurden ebenfalls schützende Mauern herumgezogen. Nach dem grossen Brande nun in Nach 1112. der dritten Periode wurde diese Disposition allgemeiner und mehr ausgebildet. Die Vorderseite des *Liagó* wurde mit Glasfenstern versehen und erhielt nun den Namen *Portego*. Vor den Glasfenstern wurde entweder die offene Halle beibehalten (als *Pergolo*) oder ein Balkon angelegt; der untere Raum wurde zu Magazinen, Kellern, Läden benutzt, die eine grosse Hausflur, die *Entrada*, einschliessen. Da diese höher ist, als die Seitenräume, so entstand über letzteren eine *Mezzana*, ein Zwischenstock, welches die Comptoirs, die Wohn- und Schlafzimmer der Handelsdiener, bei vornehmen Häusern die *Livrée* aufnahm. Das erste Hauptgeschoss enthielt, wie schon erwähnt, den *Portego* mit dem *Pergolo*, zu dessen Seiten die Wohnzimmer der Herrschaft. In dem zweiten, etwas niedrigeren Geschoss liegt ein dem *Portego* ähnlicher, etwas einfacher Saal, neben demselben die Schlafzimmer der Söhne und Töchter und die geräumige Küche. Bei vielen Palästen grösserer Familien folgt dann noch ein Halbgeschoss unter dem Dach mit den Schlafbehältnissen für die Dienerschaft, Böden und Vorrathsräume.

Die Treppen sind grösstentheils breit und bequem, zu überwiegend grösserem Theil von Stein. Fremdenzimmer findet man in den städtischen Häusern seltener als auf den Villen.

Die Dächer sind gemeiniglich unter 20—25° geneigt, haben aber oft einen Austritt, *Terrazza* oder *Altana*, deren Fussboden aus Brettern oder gestampfter Erde oder auch, gleich denen der Zimmer und Säle, aus dem berühmten venetianischen Aestrich, der *Battuta*, besteht, deren Anfertigung noch jetzt von einer besondern Zunft, den *Terrazzeri* oder *Terrazzaji*, besorgt wird. Die Oberfläche dieser Battuta bildet eine Art Mosaik, allerdings in ihrer Zeichnung nicht so scharf und correct als gelegte Mosaik, aber doch immerhin oft in reichem Farbenschmucke prangend.

Untergeordnete Räume sind häufig mit Ziegeln gepflastert. Auch wirkliche Mosaik- und Marmortäfelung ist nicht selten. Was nun endlich die Gründung anbelangt, so ist darüber Folgendes zu bemerken: 15 bis 18 Fuss unter dem Meeresspiegel der Lagunen liegt eine ziemlich felsenharte, graublaue Thonmergelschicht, *Caranto* von den venetianischen Maurern genannt, die bei Triest als *Crostolo* zu Tage kommt; bis zu dieser Schicht hinab werden die Pfähle von Eichen- oder Cedernholz in dichten Reihen eingerammt, oben verschnitten und durch Schwellen verbunden, auf welche eine Art Dielung von Lerchenpfosten kommt, auf dieser nun beginnt der Maurer seine Arbeit.

Venedig beansprucht für sich die Ehre, die Erfinderin der Camine zu sein; von hier aus empfing wenigstens das christliche Rom den ersten Camin durch *Franzesco Carrara* (1368). Mag dies nun gegründet sein oder nicht, so viel ist gewiss, dass die Schornsteinanlagen wohl nirgends so weit ausgebildet sind, als in Venedig, wo man durch die complicirte Construction der oft riesenhaften Essenköpfe es dahin gebracht hat, dass auch ohne beweglichen Aufsatz selbst bei dem widrigsten Winde kein Rauch die Bewohner belästigt; der Stolz, den die Venetianer auf diese Essen setzen, geht aber auch so weit, dass sie dieselben wo möglich stets an der Aussenseite der Häuser in die Höhe führen, oft eine ganze Façade dadurch verunstaltend.

Dies wäre das Wesentlichste über die Einrichtung der Wohnhäuser Venedigs, wie sich solche nach dem grossen Brande von 1112 allmählig zu einer fast stereotypen Grundform herausbildete, die mit nur wenigen unbedeutenden Abänderungen sich durch sieben Jahrhundert erhielt.

Mit jenem Brande schien das Unglück Venedigs noch nicht erschöpft zu sein; die Ungarn griffen Dalmatien von neuem an, Falieri besiegte sie zwar in einer blutigen Schlacht bei Zara, fiel aber selbst als Opfer seines Sieges (1117) und wurde in *S. Marco* begraben, zu dessen Ver-

schönerung er Vieles beigetragen hatte; während seiner Regierung war 1104 das Arsenal an die Stelle verlegt worden, wo es noch jetzt sich befindet.

Domenigo Michieli, gleich nach Uebernahme der Dogenwürde von *Baldwin II.* von Jerusalem um Hülfe gebeten, unterwarf zwischen 1122 und 1124 *Joppe (Jaffa)*, *Tyrus* und *Ascalon* und erhielt dafür ein Drittel jeder dieser Städte für die Venetianer nebst andern wichtigen Privilegien.

Domenigo
Michieli. †
1130.

Eifersüchtig darauf fing der Kaiser von Byzanz, Johann *Komnenus*, Feindseligkeiten an und hetzte auch den König *Stephan* von Ungarn auf. Michieli eilte, als er dies vernahm, sogleich nach *Rhodus*, nahm diess ein und liess es plündern (1125), ging dann nach *Skios*, wo er überwinterte und von wo er den Körper des Heiligen *Teodoro* nach Venedig sendete. Hierauf durchzog er plündernd und sengend den ganzen Archipel, 1126 züchtigte er Dalmatien, welches sich empört hatte, 1128 dankte er ab und starb 1130. Seine Grabschrift in *S. Giorgio maggiore* beginnt mit den Worten: *Terror Graecorum hic jacet et laus Venetorum*. Unter ihm wurde 1125 die Capelle *S. Isidoro* in der Marcuskirche eingerichtet.

In demselben Jahre brachte *Giov. Zancariol* bei der Rückkehr von einer Reise in den Orient vier Carmelitermönche mit nach Venedig und übergab ihnen die Kirche *L'Annunziata*, neben der er ein Carmeliterkloster gründete; jene Kirche bildet jetzt die Sacristei von *S. Maria de' Carmini*.

In demselben Jahre wurde auch die Kirche *S. Giacomo all Orio (allo Rio)* von den Familien *Badoer* und *Mulla* wieder aufgebaut. Auch kam unter Michielis Regierung der Körper des Heiligen *Donatus* nach Venedig und wurde ein wunderthätiges Marienbild unter einem Baldachin da aufgestellt, wo sich später das Kloster und die Kirche *della Carità* erhob.

Pietro Polani kämpfte mit Pisa, dann mit Padua, wegen der von letzterem versuchten Abdämmung der Brenta bei *S. Ilario*. Er fing auch an, sich in die Zwistigkeiten der Städte auf dem Festlande Italiens zu mischen und dadurch sich einzelne derselben, zuerst Fano, zinsbar zu machen. Manuel Comnenus von Byzanz bat ihn um Hülfe gegen *Roger Guiscard* von Sicilien, er schlug die Normannen und eroberte Korfu, verwüstete Sicilien, starb aber noch während des Kampfes 1148. Unter ihm baute 1131 *Pietro Garileso* (nach And. *Gatilos*) eine Kirche *S. Clemente* mit dazu gehörigem Armenhospital auf der Insel gleiches Namens.

P. Polani.
1130—1148.

1132 errichtete die Familie der *Bocchi* die Kirche *San Marziale* und die Familie *Dardana* die Strasse bei jener Kirche.

In demselben Jahre erweiterte ein Verwandter des Dogen, der

Bischof *Giovanni Polani*, das Oratorium *S. Daniele* zu einem Cisterzienser-Kloster. Nach andern Nachrichten soll dieses Kloster freilich schon 820 vom Staat aus dem confiscirten Vermögen des Rebellen *Bon Brandachiel* errichtet worden sein.

Unter *P. Polani* wurden die Geistlichen der Kirche *S. Salvatore* zu Chorherren erhoben.

1147 wurde die Kirche *S. Luca* von den Familien *Pizzamano* und *Dandolo* errichtet und von denselben auf dem Platze *S. Luca* ein Mastbaum für die Fahne der Malerzunft aufgestellt.

Dom. Morosini. 1148—
1156.

Polani's Nachfolger, *Domenigo Morosini* schloss Frieden mit Roger unter für Venedigs Handel sehr günstigen Bedingungen, kämpfte siegreich gegen die Seeräuber von *Ancona* und gegen die aufrührerischen istrischen Städte *Pola* und *Parenzo* und trennte Venedig vollständig vom morgenländischen Reiche, sich mehr zu den Normannen hinneigend.

Unter ihm wurde wieder angefangen am Campanile *S. Marco* zu bauen, welcher Bau lange gelegen hatte.

1148 gründete *Petro Gussoni* Kirche und Kloster *Santa Maria Assunta*, welche bald darauf den Kreuzherrn übergeben wurde und jetzt unter dem Namen *Ai Gesuiti* bekannt ist. Noch in demselben Jahre, vielleicht auch schon früher, wurde die Kirche *S. Basilio* (*Basiglio*) gebaut. 1156, kurz vor *Domen. Morosini's* Tode wurde die Pfarrkirche *S. Matteo Apost.* von der Familie *Gussoni* auf einem zu diesem Behufe von *Bernardo Corner* geschenkten Platz errichtet; sie stand damals unter dem Patronat der *Corner*, später ging dasselbe auf die Zunft der Fleischer über.

Vitale Michieli. 1156—
1173.

1156 starb *Dom. Morosini* und wurde in *S. Croce* in *Luprio* begraben. *Vitale Michieli II.* unterstützte den Papst *Alexander III.* und Mailand gegen *Barbarossa*. Dessen Anhänger, *Ulrich*, der Patriarch von *Aquileja*, griff *Grado* an, plünderte es, zerstörte den bischöflichen Palast und entweihte die Cathedrale; er wurde zwar besiegt und zu einem schimpflichen Tribut genöthigt, der Patriarch von *Grado* aber, *Enrico Dandolo*, zog nach Venedig und baute sich einen Palast in der Nähe von *San Silvestro* auf einem ihm von *Bernardo Corner* dazu geschenkten Platze. Der Doge liess den Platz vor *S. Marco* erweitern und dabei die Kirche *S. Menna* (*S. Geminian*) abtragen (S. ob. S. 102) In den nun folgenden unglücklichen Kämpfen gegen das griechische Kaiserreich (1163—1172) wurden viele venetianische Familien ganz aufgerieben, so u. A. die Familie *Giustiniani*, deren hundert Mitglieder alle gefallen waren; da wurde ein *Nicolò Giustiniani*, der Mönch in *S. Nicolò* in *Lido* war, aus dem Kloster hervorgezogen und heirathete mit Erlaubniss des Papstes. Eine seiner Töchter *Anna* stiftete und baute

das Kloster *S. Ariano*. Die Armee hatte bei ihrer Rückkehr die Pest aus *Skios* mit nach Venedig gebracht. In *San Salvatore* brach ein Feuer aus und sechs Kirchen brannten ab. Das Volk mass dem Dogen die Schuld an all diesem Unglück bei und er wurde am Ostertage 1173 in der Kirche *S. Zaccaria* ermordet und daselbst begraben.

Unter ihm war den Juden erlaubt worden, sich auf der *Giudecca* anzubauen.

Nachdem man nun die Verfassung wesentlich geändert, ward *Sebastian Ziani* nach dem neuen Wahlsystem zum Dogen gewählt. Seb. Ziani.

Unter ihm floh Papst Alexander III. 1176 nach Venedig, wo er Alexander III.
in Venedig. die erste Nacht unerkannt unter dem Porticus von *San Salvatore* zu brachte, dann aber im Kloster *de la Carità* vom Dogen entdeckt und feierlich willkommen geheissen wurde. Der Doge erklärte sich sogleich zum Bundesgenossen des Papstes und des Städtebundes gegen Barbarossa. Zugleich benutzte er des Papstes Aufenthalt in Venedig zu einer Menge kirchlicher Feste, die dazu dienen mussten, dem Volke des Staates Noth zu verbergen; zu gleichem Zwecke liess er aus seinen eigenen Mitteln in der Stadt und namentlich an *San Marco* viel verschönern. Barbarossa verlangte inzwischen die Herausgabe des Papstes, und als er mit diesem Verlangen abgewiesen wurde, sendete er eine Flotte von 75 Galeeren unter dem Befehle seines Sohnes *Otto* gegen Venedig ab, welches ihm allerdings bloß 30 Galeeren entgegenstellen konnte, trotzdem aber am Himmelfahrtstage 1177 beim *Cap Salvore* (*Salbudo*) zwischen Pola und Parenzo die Kaiserlichen vollständig schlug, ihnen 48 Galeeren wegnahm und den *Otto* zum Gefangenen machte; nun willigte Friedrich in Unterhandlungen, die endlich zum Frieden und zu der berühmten Zusammenkunft Friedrichs und Alexanders in den Vorhallen zu *San Marco* führten, wo Alexander dem vor ihm knieenden Friedrich den Fuss auf's Haupt setzte mit den Worten: Auf Löwen und Ottern werde ich gehen und treten auf den Löwen und Drachen. *Ziani* begleitete den Papst bei dem Einzuge in sein wiedergewonnenes Rom, und erhielt von ihm als Anerkennung der geleisteten Dienste das Recht, eine brennende Kerze, ein geweihtes Schwert, einen goldenen Thronessel und weiss, roth und hellblaue Kirchenfahnen vor sich hertragen, mit silbernen Trompeten bei seinen Umzügen vor sich herblasen und einen Schirm über sich tragen zu lassen; alles eigentlich nur Vorrechte hoher Kirchenfürsten; ausserdem belehnte der Papst die Dogen mit der Herrschaft über das adriatische Meer durch einen Ring, mittelst dem sich die Dogen von nun an jährlich mit dem Meere vermählten, indem sie diesen Ring von einem prächtigen Schiffe, dem *Bucetaur* aus hineinwarfen mit den Worten: *Desponsamus te mare, in signum*

veri perpetuique dominii; es war das keine leere Ceremonie, denn von nun an durfte kein fremdes Schiff ohne Venedigs Erlaubniss das adriatische Meer befahren.

Ziani betheiligte sich auch am dritten Kreuzzuge; 1178 begann er wenigstens die venetianische Flotte auszurüsten, starb aber in demselben Jahre und wurde in der Kirche zu *S. Giorgio* begraben, nachdem er sein Vaterland von dem Rande des Untergangs zu hohem Ruhm und bedeutendem Einfluss emporgehoben hatte. In seinem Testament hatte er all sein Eigenthum an Staat und Kirchen, namentlich an *S. Giuliano*, *San Marco* und *S. Giorgio* vermacht.

Der Papst hatte namentlich die Kirchen *S. Marco*, *alla Carità*, *S. Apponal*, *S. Giacomo*, *S. Giovanni di Rialto* und *S. Giov. Laterano* reich bedacht, und z. B. das Augustinerinnenkloster *S. Maria delle vergine* unter dem Namen *S. Maria in Gerusalemene* gegründet.

Von den unter *Ziani* vorgenommenen Bauten sind hauptsächlich folgende zu erwähnen. Er führte die von seinem Vorfahren *Vitale Michieli* begonnene Vergrösserung und Verschönerung des Marcusplatzes und Aufrichtung der Säulen auf der Piazzetta zu Ende, indem er das dazu nöthige Terrain den Nonnen von *S. Zacharia* abkaufte, baute die Rialtobrücke von Holz und liess an *S. Marco* so viel bauen, dass die Anstellung der *procuratori dell' opera di San Marco* nöthig wurde. Diese Aufseher waren anfangs drei, später neun, noch später wurden auch Diejenigen, die Geld zu dem Baue schenkten, mit diesem Titel belegt und derselbe dadurch gewissermassen käuflich.

Im Juli 1175 gründeten die Brüder *Giov.* und *Domenico Falieri* an dem Kanal von Rialto die Pfarrkirche *S. Benedetto*.

O. Malapieri.
1178—1192.

Nachdem die Verfassung, namentlich in Beziehung auf die Wahlgebräuche, nochmals geändert worden war, wurde *Orio Malapieri* 1178 zum Dogen gewählt; er führte die von *Ziani* vorbereitete Theilnahme am dritten Kreuzzuge aus und begann die Belagerung von Ptolemais, welches 1191 eingenommen und *S. Jean d'Acre* genannt wurde; während dieser ganzen Zeit hatte er fortwährend mit den aufrührerischen Bewohnern von Zara zu kämpfen.

1192 dankte *Malapieri* ab und ging in das Kloster *Sa. Croce* in *Luprio*; in demselben Jahre wurde die Kirche *Sa. Lucia*, damals unter dem Namen *dell' Annunziata* gegründet, welche aber in Folge häufiger späterer Restaurationen nichts mehr von ihrer ursprünglichen Form bewahrt.

Die unter dem Namen *S. Maria gloriosa ai Frari* bekannte Kirche wurde ebenfalls in demselben Jahre zu bauen begonnen. An ihrer Stelle hatte erst eine Abtei der weissen Mönche (?) gestanden. Durch Unter-

handlung mit Malapieri, welche nach seiner Abdankung *Enrico Dandolo* zu Ende führte, erreichte der heilige Franciscus, der sich damals in Venedig aufhielt, vom Senat die Abtretung des Bauplatzes zu einem Minoriten (Barfüsser)-Kloster und der prächtigen Kirche, welche den Titel *S. Maria dell Assunta* führt, im Volk aber obige Namen, oft auch den *S. Maria Maggiore* hat, obgleich diesen Namen noch eine andere Kirche trägt. Zu den Baukosten steuerten viele *Nobili* und Bürger bei, namentlich aber einer aus der Familie *Gradenigo*, welcher vier Pfeiler mit den entsprechenden Seitenmauern, ein *Giustiniani*, welcher zwei desgleichen, ein Bürger aus dem Hause *Anguè*, der einen desgl. baute. *Paolo Savello*, römischer Baron und Armeecommandant der Republik, dessen Reiterstatue dort zu sehen ist, bezahlte die Gewölbe, ein *Viara* begann den Glockenthurm und nachdem er bis zur Hälfte der Höhe 16,000 Ducati verwendet, trat er in den Orden ein; nach seinem bald darauf erfolgten Tode vollendete ein Bürger von *Monza* die andere Hälfte.

Diese Kirche beansprucht den Ruhm, den Leichnam des heiligen Theodor zu besitzen.

Malapieris Nachfolger war der 20 Jahre früher vom Kaiser *Com-nenus* geblendete *Enrico Dandolo*; dieser blinde Greis begann seine Re-Enr.Dandolo. gierung damit, dass er Triest zu dem Versprechen eines Tributs nöthigte, die Pisaner, welche bereits *Pola* in Besitz genommen hatten, schlug und vertrieb, und 1201 mit den französischen Kreuzfahrern die Bedingungen für das Uebersetzen derselben nach dem heiligen Lande und die Theilnahme der Venetianer am Kreuzzuge verhandelte. Da die Franzosen die ausgemachte Zahlung zu leisten nicht im Stande waren, so mussten sie mit ihm vor *Zara* gehen.

Er selbst, obgleich 94 Jahre alt, führte die venetianische Flotte, bestehend aus 500 Segeln mit 40,000 Mann, an, unterwarf *Zara* trotz der päpstlichen Drohung, überwinterte daselbst, ging dann im Frühjahr^{1202. Eroberung von Constantinopel.} 1202, um *Alexius Comnenus* den Jüngeren wieder auf den Kaiserthron zu setzen, von welchem dessen Vater durch seinen Bruder gestossen worden war. Nach kaum monatlanger Belagerung fiel Constantinopel, und der greise Held liess seinen Schützling krönen; da derselbe aber die für die Hülfe bedingte Summe nicht bezahlen konnte, geriethen die Kreuzfahrer in Streitigkeiten mit ihm. 1204 wurde er abgesetzt und *Alexius Angelus Duklas*, genannt *Murzuphlus*, gewählt; die Venetianer und Franzosen nahmen Constantinopel ein und plünderten es; in dieser Plünderung ist die Hauptursache von dem Vorhandensein so vieler byzantinischer Kunstwerke in Venedig zu suchen, indem sowohl gleich nachher, als auch während der nun folgenden Jahre der Herrschaft

Venedigs über anderthalb Viertel des griechischen Reichs sehr Vieles von hier nach Venedig geschleppt wurde. Ein Jahr nach der Krönung *Balduin's* von Flandern, der aber schon kurz nachher als Gefangener der Bulgaren starb, starb auch *Dandolo* (genannt *Donà*) am 14. Juni 1205 und wurde im Porticus von *Sa. Sofia* in Constantinopel beigesetzt. Von den unter ihm aufgeführten Bauten sind namentlich folgende zu erwähnen:

Die Kirche *Sa. Trinita* war ursprünglich von den Familien *Celsi* und *Sagreda* wahrscheinlich schon sehr früh errichtet, später einmal restaurirt worden. Im Jahre 1200 brachte die Familie *Valaresso* den Körper des heiligen Anastasius aus Constantinopel in diese Kirche, welche bei dieser Gelegenheit erweitert wurde.

Im Jahre 1200 wurde auch von der Familie *Bonzi* die nachmals bedeutend modernisirte Kirche *S. Andrea Apostolo* nebst dem dazu gehörigen Augustinerinnenkloster gebaut, im Volk gewöhnlich *de Zira* genannt.

S. Biagio e Cataldo wurde ebenfalls 1200 auf Kosten der Familien *Capovani*, *Pianighi* und *Agnus Dei* gebaut. Diese Kirche und das zugehörige Kloster wurde verlassen, später von der heiligen *Giuliana* restaurirt und mit Benedictinernonnen bevölkert, dabei aber die Kirche so umgestaltet, dass von dem alten Bau kaum noch etwas zu sehen ist.

Im Jahre 1201, nach Andern 1205, war ein Geistlicher, *Leonardo Balbi*, Canonicus an der Sophienkirche in Constantinopel, der bis daher an der Kirche *S. Giovanni Grisostomo* in Venedig fungirt hatte; dies ist die älteste Nachricht über diese Kirche, die jedenfalls schon viel früher bestand, später aber abbrannte und neu aufgebaut wurde.

S. Paternian wurde um 1200 von den Familien *Bancanica*, *Andreardo*, *Fabiano* und *Muazza* gebaut, unter dem Porticus derselben aber ein wunderthätiges Christusbild aufgestellt. Um diese Zeit wurde auch der jetzige *Fondacho dei Tedeschi* als Sitz der Signoria erbaut.

Pietro Ziani.
D. —1228.

Petro Ziani, der nun den Dogenstuhl bestieg, nahm an einem neuen Kreuzzuge Theil und befestigte die Herrschaft der Venetianer über die durch Theilung des griechischen Reichs erhaltenen Inseln, namentlich über *Korfu*, *Modon*, *Koron* und *Kandia*, welches letztere colonisirt wurde. Unter ihm gestattete der Senat den Bürgern Venedigs, auf eigene Faust Eroberungen zu machen, indem sich der Senat blos das Protectorat über diesebeu vorbehielt.

Marino.

Die Republik sendete den *Mauro* oder *Marino* (nach Andern *Marco*) *Zeno* nach Constantinopel als *Podesta*, welcher die berühmten Bronzepferde nach Venedig sendete, (nach Andern wären sie schon 1204 dahingekommen). Diese Pferde sollen nach *Mustoxidi* von der Insel

Chios im fünften Jahrhundert unter Theodosius nach Constantinopel zum Schmuck eines Hyppodroms geschafft worden sein; sie wurden in Venedig mit grossem Pomp empfangen und über dem Hauptportal der Marcuskirche aufgestellt, wo sie ruhig standen, bis sie Napoleon nach Paris schleppte. Durch die Fürsorge der österreichischen Regierung hat sie aber Frankreich wieder herausgeben müssen, so dass sie jetzt wieder auf ihrem alten Platze prangen.

Auch an dem sechsten Kreuzzuge nach Aegypten nahmen die Venetianer Theil.

1228 starb *Petro Ziani* im Kloster *S. Giorgio*, nach Andern in seinem Hause.

Die Kirche *S. Maria in Gerusalemme*, die Alexander III. gegründet, liess *Petro Ziani* gleich beim Antritt seiner Regierung restauriren, und setzte Augustinerinnennonnen in das zugehörige Kloster, welches nun sammt der Kirche den Namen *S. Maria delle Vergine* annahm, jedoch 1375 abbrannte und neu gebaut wurde, später also nochmals zu erwähnen sein wird.

1225 soll die Kirche *Giacomo dell' Orio* abermals umgebaut worden sein.

Die Pfarrkirche *S. Maddalena* wurde im Jahre 1222 erbaut; an derselben Stelle hatte ein ringsum vom Wasser isolirtes Castell *Baffo* gestanden; die Familie liess es niederreissen, den umgebenden *Rio* ausfüllen, daher er dann *Rio Terrà* heisst und auf dem so gewonnenen Platze auf ihre Kosten, gemeinschaftlich mit der Familie *Carolo* mit Einverleibung der früher zum Castell gehörigen Capelle obige Kirche erbauen, wobei der Thurm des Castells als Campanile benutzt wurde; derselbe steht frei neben der Kirche und zeigt den Typus der oben S. 63 besprochenen Glockenthürme, bei sehr gedrückten Verhältnissen.

Jacobo Tiepolo, der folgende Doge, rüstete eine Flotte zur Befreiung Constantinopels aus, schlug die Flotte des Kaisers von *Nicäa*. Da aber sein Sohn *Pietro* im Kampfe gegen Friedrich II. gefangen genommen und enthauptet wurde, dankte *Tiepolo* aus Kummer 1249 ab und starb nach vier Jahren; er wurde in der Kirche *S. Giovanni e Paolo* begraben, zu welcher, so wie zu dem dazu gehörigen Kloster er den Dominikanermönchen 1234 den Platz geschenkt hatte, auf dem zunächst ein Oratorium *S. Daniele* gebaut, dann aber bald der Bau der jetzigen Kirche begonnen wurde; ausserdem sind von den unter seiner Regierung vorgenommen Bauten hauptsächlich zu nennen: der Umbau der im Jahre 920 von den Familien *Polani* und *Bernardo* erbauten Kirche *S. M. Mater Domini*, welche im Jahre 1232 bei Anwesenheit der heiligen *Chiara* einem von dieser gegründeten Franciskaner-Nonnenkloster einverleibt

Jacobo
Tiepolo. 1228
—1249.

und später nach ihr *Sa. Chiara* genannt wurde. — Die Kirche *S. Marina*, früher *S. Alessio* und *S. Liberale Mart.* genannt, erhielt im Jahre 1237 den heutigen Namen, von den Reliquien der heiligen Marina, die *Giovanni Buora* derselben schenkte, und die Kirche zu gleicher Zeit erbauen liess.

Die Kirche und das Nonnenkloster *S. Maria della Celestia* wurde im Jahre 1238 gegründet durch die Aebtissin *Carenzia Visconti*, Base des Papstes Gregor X., mit zwölf Nonnen. Der erste Bau stand an der Stelle, wo man nachmals das Arsenal erbaute und führte den Titel *S. Maria*, weil aber die erste Superiorin *Celestia* hiess, wurde der Name derselben dem Kirchentitel beigefügt; Kloster und Kirche brannten 1569 total ab.

Marino Morosini.

Tiepolo's Nachfolger, *Marino Morosini* (*Morocenus*), starb schon 1252, unter ihm leistete Venedig dem Sohne des 1250 verstorbenen Kaisers Friedrich Hülfe gegen Neapel und kämpfte gegen *Ezzelino da Romano* in Padua; unter ihm fing man an, die Wappen der Dogen an den Gallerien in der Marcuskirche aufzuhängen. Er wurde in der Vorhalle zu *S. Marco* beerdigt.

Rein. Zeno.

Seinem Nachfolger *Reinero* (Rainer) *Zeno* verdankt Venedig sein Seegesetzbuch. 1256 entspann sich zwischen den Venetianern und Genuesen in *Acre* ein Kampf um die Kirche *Sa. Saba* daselbst, dessen Folge ein langer blutiger Krieg zwischen den beiden Republiken war. Am 25. Juni 1258 wurden die Genuesen unter *Boccanegra* von den Venetianern unter *Andrea Zeno* und *Lorenzo Tiepolo* besiegt. Constantinopel wurde von dem griechischen Kaiser *Michael Palaeologus* wiedererobert; die Griechen und Genuesen zogen nun vereint 1261 gegen Venedig zu Felde, zwar wurden dieselben 1264 bei Trapani gänzlich geschlagen und mussten ihre Feindseligkeiten auf Seeräubereien einschränken, in Venedig war aber wegen der durch des langen Krieg vermehrten Abgaben ein Aufruhr ausgebrochen, der noch nicht gestillt war, als *Zeno* 1268 starb und in *S. Giovanni e Paolo* begraben wurde.

Er hatte viele Strassen in Venedig theils pflastern, theils mit Aestrich belegen lassen, auch die Brücke von Rialto gleich nach Antritt seiner Regierung 1252 neu, abermals von Holz aufgeführt, da die alte, wahrscheinlich bloß ein leichter Steg, längst hatte abgetragen werden müssen, und man sich mit einer Fähre behelfen musste, die natürlich für den lebhaften Verkehr zwischen den beiden Stadttheilen nicht ausreichte, an der neuen baute man aber sehr lange, nach Einigen bis 1400.

Die *Scola della Carita*, 1262 bei der Kirche *S. Leonardo* gegründet, wurde später in das Kloster *della Carita* verlegt, in welchem sich jetzt die Kunstakademie befindet und auf dessen Baulichkeit wir später zurückkommen werden.

S. Giovanni Evangelista war 690 von der Familie *Badoer* gegründet worden und Patronat dieser Familie geblieben, die dazu gehörige, 1261 gegründete Schule war eine der sechs grossen Schulen Venedigs, die sämmtlich unter der *della Carita* standen.

Im Anfang zu *S. Apollinare* (*S. Aponal*) gehörig, wurde sie später 1307 nach *S. Giov. Ev.* verlegt. 1256 acquirirte *Jacomo Dandolo* den Leichnam des heiligen Theodor und brachte ihn nach Venedig in die Kirche *S. Salvatore*, welche diesen heiligen Leichnam jetzt noch zu besitzen behauptet, ebenso wie *S. Maria ai Frari*.

An der Stelle, wo der heilige Marcus mit *Hermagoras* gewohnt und die Gründung Venedigs an dieser Stelle vorhergesehen haben sollte, hatte die Familie *Ziani* angeblich bei der ersten Gründung Venedigs auf einem ihr zugehörigen Weinberg die kleine Kirche *S. Marco della Vigna* gegründet. Den 8. Juni 1253 erbten die Franciscaner-*Minoriten* diesen Platz von *Marco Ziani*, nahmen im Jahre 1254 Besitz davon und bauten ein Kloster mit neuer Kirche, von der aber jetzt nichts mehr erhalten ist, da der jetzige Bau von *Sansovino* herrührt.

Im Jahre 1256 kamen die beiden Säulen von dem Portal der Kirche *S. Saba* in Acre nach Venedig und wurden an dem Nordportal der Marcuskirche aufgestellt, wo sie noch jetzt stehen.

Lorenzo Tiepolo, Zeno's Nachfolger, schloss zuvörderst einen Waffenstillstand auf fünf Jahre mit den Genuesen, erneuerte das Bündniss mit den Pisanern und suchte die Theuerung in Venedig durch Zufuhr aus Padua zu lindern, da aber dies durch die Paduaner, Anconeten, Ferraresen etc. hintertrieben wurde, auch diese den von den Venetianern für die Schifffahrt auf dem adriatischen Meer geforderten Zoll nicht zahlen wollten, entspann sich ein Kampf, der ziemlich bis zu Tiepolo's Tode im Jahre 1278 (nach Andern 1274) dauerte, endlich aber doch siegreich für die Venetianer endigte. Tiepolo wurde in demselben Grabmale mit seinem Vater in *S. Giov. e Paolo* begraben.

Lorenz
Tiepolo.

Unter einer so bewegten Regierung konnte natürlich nur wenig an die Kunst gedacht werden; bei dem Regierungsantritt wurde Tiepolo von den Innungen empfangen, die damals in Venedig schon vollständig constituirt waren. Trotz dieser Kundgebung der Hoffnung, die die Gewerbe auf die Regierung Tiepolo's setzten, konnte er ihnen aber keine Arbeit geben; überhaupt scheint unter seiner Regierung nichts von Bedeutung in Venedig gebaut worden zu sein; wir wissen blos von einer im Jahre 1272 vorgenommenen Restauration der Kirche *S. Biaggio e Cataldo* unter dem Bischof von Olivolo *Gualterio Agnus Dei*.

Ein wichtiger Wendepunkt für die Kunst Venedigs ist das gleich nach Tiepolo's Tode gegebene Gesetz, das dem Dogen verbot, sich oder

seine Söhne mit fremden Frauen oder Prinzessinnen zu verheirathen, fremde Aemter anzunehmen etc. Dadurch wurde ein guter Theil des fremden Einflusses auf die venetianische Bildung und somit auch auf die venetianische Kunst abgeschnitten und die selbstständige Stellung der Stilrichtungen der von nun an aufgeführten Kunstwerke angebahnt.

Jacomo
Contarini.

Jacomo Contarini, ein 80jähriger Greis, bestieg nun den Stuhl der Dogen, war während seiner kurzen Regierung in Kriege mit *Ancona*, den aufständischen Bewohnern von *Capo d'Istria* und *Triest* und dem Patriarchen von *Aquileja* etc. verwickelt, legte, seine Kraftlosigkeit erkennend, 1280 sein Amt nieder und starb bald darauf. Er wurde in der Barfüsserkirche *S. Maria ai Frari* begraben.

Giovanni
Dandolo.

Sein Nachfolger *Giovanni Dandolo* trat unter sehr ungünstigen Verhältnissen die Regierung an; noch im Jahre 1280 brachte ein Erdbeben einige Häuser in Venedig zum Einsturz, im folgenden Jahre aber wurde dasselbe von einer Ueberschwemmung heimgesucht. Zu gleicher Zeit entspann sich ein neuer Kampf mit dem Patriarchen von *Aquileja*, der Papst belegte Venedig wegen Nichttheilnahme an dem Kreuzzuge gegen Peter von Aragon mit dem Interdict und nach dessen Aufhebung 1286 wurde die Inquisition in Venedig eingeführt, obgleich nicht mit den Privilegien, die sie anderwärts hatte.

1289 starb *Giovanni Dandolo*, nachdem die Venetianer unter ihm *Tripolis* erobert hatten, und wurde in *S. Giovanni e Paolo* begraben.

Unter ihm wurden zuerst Zechinen geprägt und zwar war ihr erstes Gepräge noch ganz byzantinisch. Es stellte den Dogen auf dem Throne sitzend dar; später wurde es dahin abgeändert, dass der Doge stand und noch später änderte man es abermals dahin, dass es denselben knieend darstellte, indem er eine Fahne aus den Händen des vor ihm stehenden heiligen Marcus empfängt, ohngefähr so, wie er über der *Porta della Charta* dargestellt war.

Unter der stürmischen Regierung dieser Dogen scheint für die Baukunst in Venedig eine sehr unglückliche Zeit gewesen zu sein, wenigstens fehlen fast alle bestimmten Nachrichten über Bauten aus dieser Zeit.

Nur von der Pfarrkirche *S. Geremia* im Sestier von *Canarregio* wissen wir, dass sie 1280 von den Familien *Morosini*, *Malipier* und *Rimondi* errichtet wurde.

Pietro
Gradenigo.

Während *Dandolo's* Begräbniss verlangte das Volk den *Jacobo Tiepolo*, Sohn des *Lorenzo*, zum Dogen, derselbe aber entfloh der ihm unwillkommenen Wahl nach Treviso und man wählte nun den *Pietro Gradenigo*, damaligen Gouverneur von *Capo d'Istria*. Seine Regierung begann jedoch ziemlich unglücklich, der Patriarch von *Aquileja* errang

bedeutende Vorthelle, verheerte sogar *Caorle* und *Malamocco*. 1291 ging Ptolomais an die Muhamedaner verloren. 1293 entbrannte ein abermaliger Krieg mit Genua, welcher sehr unheilvoll für die Venetianer zu enden drohte, indem sie mehrere Seeschlachten verloren, und viele ihrer angesehensten Mitbürger, darunter der Admiral *Andrea Dandolo* und der berühmte Reisende *Marco Polo* zu Gefangenen gemacht wurden; auch mussten sie sich bei dem 1299 geschlossenen Frieden verpflichten, 13 Jahre lang keine Kriegsschiffe in das schwarze Meer und die Gewässer Syriens zu senden.

1296 führte *Gradenigo* durch die sogenannte *serrata del major consiglio* eine erbliche Hocharistokratie ein, ein Umstand, welcher zwar nicht sofort, aber doch allmählig auch auf die Kunst seinen Einfluss äusserte, indem dadurch die Macht, die Theilnahme an der Regierung und somit auch die Kunstgönnerschaft auf eine Anzahl Familien beschränkt wurde, deren Namen in das goldene Buch eingezeichnet waren; nach der Unterdrückung einer von *Bocconio* gegen diese Massregeln angezettelten Verschwörung führte die vom Papst Clemens V. ausgehende Zurückforderung des durch die Venetianer usurpirten Ferrara die heftigsten Kämpfe zwischen den päpstlich gesinnten Venetianern und ihrer Gegenpartei herbei und hier erscheinen zuerst in Venedig die Parteinamen Guelfen und Ghibellinen. Trotz einer Bannbulle vom Jahre 1309 blieben die Venetianer im Besitz Ferrara's, bis sie durch den gegen sie angestellten Kreuzzug daraus vertrieben wurden.

Alle diese Umstände nun trieben eine grosse Anzahl von Nobili an, sich gegen den Dogen zu verschwören. Im Palast *Querini* am Rialtoplatz sammelten sich die Verschworenen unter *Marco Querini* und *Bajamonte Tiepolo*, wurden jedoch von den Herzoglichen geschlagen, und diejenigen unter den Rädelsführern, deren man habhaft werden konnte, hingerichtet, die Paläste der *Querini* und *Tiepolo* aber niedrigerissen. Nach Einigen soll Tiepolo geflüchtet, nach Andern von einem Weib mit einem Stein erschlagen und an der Ecke der Kirche *S. Augustin* begraben sein, da wo man jetzt ein Madonnabild und eine eingemauerte Steinplatte ohne Inschrift sieht.

Noch in demselben Jahre, am 20. Aug. 1310, starb *Pietro Gradenigo* und ward in der Kirche zu *S. Cyprian* in Murano begraben.

Trotz des Bannes ruhten aber unter *Gradenigo's* vielbewegter Regierung die Kirchenbauten in Venedig nicht ganz, und auch zur Verschönerung des Marcusdomes wurde so manches gethan. So sollen nach Einigen nicht 1256, sondern erst 1291 die beiden Pilaster von der Kirche *S. Saba* in *Acre*, die wir schon oben erwähnten, nach Venedig gebracht worden sein, zugleich mit dem Stück Säulenschaft, der als Pranger

diente und den 2 Porphyrreliefs mit je 2 Figuren an der Ecke des Tesoro; auf alles dies kommen wir später zurück.

Im Jahre 1295, nach Andern schon unter *Pietro Ziani*, also um 1225, liess *Gregorio Zancar*, Edelmann aus Candia und Patricier von Venedig, die Pfarrkirche *S. Steffano Confessore*, genannt *S. Stin* im *Sestiere v. S. Polo* von Grund aus wieder aufbauen.

Von der Kirche *Sa. Catterina* bei dem Augustinerinnen-Kloster gleiches Namens datirt die älteste Nachricht aus dem Jahre 1297, wo *Marco Minotto* den Arm des Heiligen Alexius von der Insel *Stalimene* nach Venedig brachte und dieser Kirche widmete.

Die Kirche *S. Maria Nova dell' Assunta*, früher Benedictinerabtei, wurde 1299 zur Pfarrkirche erhoben.

Im Jahr 1300 wurde das Augustinerinnenkloster *S. Gerolamo* errichtet, brannte aber 1703 fast total nieder und wurde neu aufgebaut.

Ebenfalls im Jahr 1300 wurde die frühere Kirche *S. Mauro* auf Kosten *Andeas*, Königs von Ungarn, restaurirt und *S. Michael Arcangelo* genannt, seitdem hat sie beim Volk den Namen *S. Angelo*.

Die Kirche *S. Sebastian* mit dem zugehörigen Mönchskloster wurde zwar 1305 gegründet, das jetzige Gebäude aber ist erst 1530 begonnen.

Im Jahr 1307 schenkte die Familie *Badoer* das Terrain zur Erbauung der *Scuola von S. Giovanni Evangelista*.

Das Camaldolenser-Kloster *S. Giovanni Battista* mit zugehöriger Kirche wurde 1309 von der Familie *Bonacorsi* aus Lucca gebaut und kostete dieser Bau 24,000 Ducati.

Marino
Giorgio.

Der Nachfolger *Gradenigo's*, *Marino Giorgio* regierte zwar blos 10 Monate und war während dieser Zeit mit Zara im Kampf begriffen, baute aber trotzdem und trotz des Bannfluchs, der noch auf Venedig ruhte, die Kirche *S. Domenico* in *Castello* nebst einem Kloster für Predigermönche. Er wurde seinem Wunsche gemäss in der Kirche *S. Giovanni e Paolo* begraben.

Giovanni
Soranzo.

Giovanni Soranzo brachte die Bewohner von Zara zum Gehorsam zurück, versöhnte den Papst, unterwarf *Traù*, *Spalatro* und *Sebenico*, und nahm *Negroponte* wieder ein, kämpfte glücklich gegen die Genuesen, belagerte *Pera*, stand den Paduanern gegen Verona bei. Er starb 1327 und wurde im Baptisterium von *S. Marco* begraben.

Unter ihm wurde das Arsenal beträchtlich erweitert, 1315 wurde am 10. Januar die erste Regata abgehalten. Kurz darauf brannte der *Fondaco dei Tedeschi* zum Theil ab.

Unter *Soranzos* segensreicher Regierung blühten Handel und Gewerbe von neuem in Venedig auf, man unternahm Arbeiten zur Regulirung der Brenta und zur Reinigung der Kanäle.

Bei der 1314 aufs Neue mit Gemälden*) ausgeschmückten *Scuola dell' Annunziata* wurde Kirche und Kloster *S. Maria Annunziata de' Servi*, gewöhnlich *i Servi* genannt, 1316 von *Giovanni d' Avanzo*, einem Venetianischen Bürger, gegründet. Gleich daran bauten verschiedene Edelleute aus Lucca von der guelfischen Partei, die durch die Ghibellinen aus Lucca vertrieben, sich in Venedig ansiedelten, eine Capelle und ausser dieser auch noch im Jahre 1370 die *Scola di Luchesi* die Kirche nebst Capelle ist aber jetzt Ruine, während einen Theil des Platzes, den früher die grosse Kirche einnahm, ein Gebäude in schlechter Spätrenaissance einnimmt, welches kaum der Erwähnung verdient.

S. Steffano Protom., Augustinerkirche, wurde nebst zugehörigem Kloster 1325 vollendet.

Soranzo's Nachfolger in der Dogenwürde war *Francesco Dandolo*, Franc. Dandolo. welcher den Frieden mit dem Papste durch das Erdulden der härtesten Demüthigungen zu Stande gebracht hatte.

Er setzte den Krieg gegen Genua und die Kämpfe gegen die Muhamedaner fort, unterwarf *Mastino della Scala*, den Gebieter von Verona, machte sich Padua lehnspflichtig, gewann *Treviso*, *Castel Baldo*, *Capo d' Adice* und *Bassano* für die Republik, nahm auch *Pola* und *Valle* dem Patriarchen von Aquileja ab. Nach seinem Tode im Jahre 1339 wurde er im Capitelsaal des Barfüsserklosters (*S. Maria ai Frari*) begraben und erhielt den Beinamen des Wohlthäters seines Vaterlandes. Unter seiner zwar glücklichen und ruhmreichen, aber vielbewegten Regierung scheint nicht sehr viel gebaut worden zu sein; 1335 liess ein gewisser *Gualterio Cerusico* auf ihm dazu überlassenen Terrain der Mönche von *S. Giov. e Paolo* ein Hospital für 500 Fieberkranke, verbunden mit einer Erziehungsanstalt für Knaben und Mädchen errichten. Die ganze Anstalt ist unter dem Namen *Ospedaletto* bekannt; vom ursprünglichen Bau ist allerdings noch sehr viel erhalten, aber blos an den Nebengebäuden, die Façade der Kirche aber hat *Balthasar Longhena* gänzlich umgebaut.

Vor der Wahl eines neuen Dogen fand man abermals für gut, die Gewalt des Staatsoberhauptes noch mehr einzuschränken. *Domenigo* Dom. Gradenigo. *Gradenigo* regierte nicht ganz 4 Jahre. Unter dieser kurzen Regierung wurde die Stadt von einer Ueberschwemmung heimgesucht und zufolge einer Sage nur durch ein gemeinsames Wunder des heiligen Marcus, Georg und Nicolaus vom gänzlichen Untergange gerettet. Eine Theu-

*) Vierzehn dieser Gemälde mit der Jahreszahl, aber ohne Namen des Künstlers, waren noch im Jahre 1736 vorhanden, wo überhaupt der ganze Gebäudecomplex noch gebraucht und in gutem Zustande war.

ung folgte kurz darauf. — Der Doge wurde unter dem Vestibule von *S. Marco* begraben.

Andrea Dandolo.

Sein Nachfolger *Andrea Dandolo*, jedenfalls der gelehrteste unter allen Dogen, der älteste Geschichtsschreiber Venedigs, nahm an einer Expedition gegen die Ungläubigen Theil, infolge deren 1344 Smyrna erobert wurde, welches aber schon 1347 wieder an die Muhamedaner verloren ging, welche zwar den Venetianern wesentliche Handelsvorthelle bewilligten. Die empörten Bewohner von Zara wurden nur mit Anstrengung aller Kräfte zum Gehorsam zurückgeführt; in diesem Kampfe bewährten sich die Fortschritte der Technik schon als sehr bedeutend, indem ein Mechaniker im Dienst der Republik, Namens *Francesco della Barche* Wurfmaschinen erfand, die Steinblöcke von 3000 Pfund zu schleudern vermochten (*si fabula vera*). Auch im Auslande wurden die Techniker Venedigs gesucht, so baute im Jahre 1330 der Venetianer *Buôninsegna* die Brunnenleitungen und die riesigen Substructionen des Marktplatzes von *Perugia*.

Am 25. Januar 1345 wurde Venedig von einem heftigen Erdbeben heimgesucht, welches 14 Tage lang anhielt und in Folge dessen ausser andern Gebäuden 3 Glockenthürme einstürzten.

In demselben Jahre, nach Andern 1348, raffte die Pest die Hälfte der Einwohner Venedigs dahin und nur mit der grössten Aufopferung patriotischer Bürger und mittelst einer Zwangsanleihe konnten die Streitkräfte zur Fortsetzung des Kampfes gegen Genua und die Visconti in Mailand aufgetrieben werden, welcher erst 1353 mit einem für Venedig ziemlich nachtheiligen Frieden schloss. Im Jahre 1354 starb *Dandolo* und wurde im Baptisterium zu *S. Marco* begraben und zwar war er der letzte Doge, dem diese Ehre zu Theil wurde.

Marino Faliero.

Sein unglücklicher Nachfolger, *Marino Faliero*, wurde kaum 8 Monate nach seiner Thronbesteigung am 16. April 1355 enthauptet, wegen der Theilnahme an einer Verschwörung, die den Umsturz der Verfassung und den Sturz der Aristokratie zum Zweck hatte und an der auch *Filippo Calendario* betheiligt gewesen sein soll, welcher zwischen den Fenstern des wenigstens zum Theil von ihm erbauten Dogenpalastes erhängt wurde.

Calendario.

Gelegentlich dieser unglücklichen Katastrophe hat uns die Geschichte auch noch den Namen eines andern Technikers dieser Zeit des Schwagers *Calendarios*, *Israele Bertuccio* aufbewahrt, welcher Aufseher der Arsenalarbeiten war und *Calendarios* Schicksal theilte.

Der Leichnam des enthaupteten Dogen wurde in einem schwarzen hölzernen Kasten an der Wand im Vorplatz der *Capella della Pace* in der Kirche *S. Giov. e Paolo* beigesetzt.

1341 löste sich der Orden der Mönche von *Cluni* in Venedig auf; im folgenden Jahre wurde die von ihnen innegehabte Kirche *Sta. Croce di Venezia* zur Pfarrkirche gemacht und restaurirt.

1347 wurde die vom Erdbeben zerstörte Kirche *S. Basilio*, genannt *S. Basegio*, von der Familie *Baseja* wieder aufgebaut.

1348 wurde die Schule *S. Giovanni Evangelista* im *Sestier* von *S. Polo* auf dem schon 1307 von der Familie *Badoer*, als Patronats-herrn der gleichnamigen Kirche geschenkten Terrain zu bauen begonnen, der Bau aber erst 1405 vollendet.

1349 wurde auf dem Platze bei der Kirche *ai Frari* die *Scuola S. Maria della Misericordia* gegründet, später aber nach der Parrochie *S. Madonna dell'Orto* unter dem Namen *S. Maria e San Cristoforo* verlegt, neben die Abtei *S. Maria della Misericordia*. In demselben Jahre wurde das Kloster *S. Antonio* unter dem Prior *Nicolo Lioni* erweitert.

1350 wurde die 842 erbaute Kirche *S. Maria Formosa* durch *Paolo Barbetta* restaurirt; im 15. Jahrhundert aber schlug der Blitz ein und *Turin Tonon* liess sie neu bauen. Durch spätere Ausschmückung ist nun vollends jede Spur der alten Form vertilgt worden.

Des unglücklichen *Falieri* Nachfolger, *Giovanni Gradenigo*, starb schon nach einem Jahr, verwickelt in einen Krieg mit dem König von Ungarn und dem rebellischen Fürsten von Padua. *Giovanni Delfino*, der neue Doge, beendigte diesen Krieg durch einen für Venedig nachtheiligen Frieden, und starb, erblindet, im Jahre 1361; *Giovanni Gradenigo* war in der Kirche *ai Frari* begraben worden, *Delfino* wurde in *S. Giov. e Paolo* beigesetzt.

Um jene Zeit wurde Venedig abermals von der Pest heimgesucht.

1356 liess *Niccoló Lioni* aus Dankbarkeit für seine durch Salat (*Lattuca*) herbeigeführte Genesung an der Stelle, wo der Salat gewachsen war, die Kirche *S. Nicolo della Lattuca* bauen.

1361 gründete *Petrarca* die Bibliothek von *S. Marco* dadurch, dass er seine Bibliothek der Republik schenkte, wofür er als Gegen-geschenk ein Haus erhielt, da, wo jetzt das Nonnenkloster zum heiligen Grabe steht.

Nach der Züchtigung der aufrührerischen Candioten starb *Celso* 1365 und wurde in *S. Celestia* begraben.

Marco Cornaro hatte während seiner kurzen Regierungszeit einen abermaligen Aufstand der Candioten zu dämpfen, und wurde 1367 in dem hohen Chor von *S. Giovanni e Paolo* begraben.

Unter *Andrea Contarini*, *Cornaro's* Nachfolger, empörten sich die Triestiner; *Francesco Carrara* von Padua machte im offenen Kampfe

Andrea
Contarini.

und durch Intriguen der Republik viel zu schaffen. Die Bischöfe von Grado und Brescia mussten wegen wiederholter Uebergriffe über ihre Gerechtsame gestraft werden. Ancona, Verona, Ungarn, Aquileja, alle alten und neuen Feinde Venedigs verbündeten sich gegen die schwergeprüfte Stadt und nur mit dem Aufbieten der letzten Kräfte und durch die unglaublichste Aufopferung gelang es, die Genuesen aus den Lagunen zu vertreiben und 1381 einen leidlichen Frieden zu Stande zu bringen. 1382 starb der Doge in Folge der Anstrengungen im Feldzuge und wurde im Kreuzgange zu *S. Stephano* begraben. Unter ihm wurde 1378 *Lodovico Donato* zum Cardinal von *S. Marco* ernannt, der erste Cardinal von Venedig. *Michiele Morosini* starb schon nach vier Monaten an der Pest, und wurde in der Kirche *S. Giov. e Paolo* begraben; sein Nachfolger *Antonio Venier* liess den Wiederaufbau des im Kampfe gegen die Genuesen ganz zerstörten *Chioggia* beginnen. Er verwickelte sich aber in neue Kämpfe gegen Carrara von Padua, die endlich 1388 mit der Wiedereinnahme der Mark Treviso endigten; gleichzeitig hatten die Venetianer Corfu, Durazzo, Alessio, Argos, Napoli di Romania und Scutari theils erobert, theils erkaufte. Der Doge brachte dann ein Bündniss gegen die Ottomanen zu Stande, welches aber scheiterte.

1403 kam es abermals zu Feindseligkeiten mit Genua bei der Insel Sapienza.

Ende 1399 starb *Venier* und wurde in *S. Giov. e Paolo* begraben.

Trotz der vielen Anstrengungen, welche die Kämpfe Venedigs in der eben besprochenen Periode mit sich führten, hatte die Kunst nicht geruht, und zahlreiche Kirchenbauten zeugten von der Frömmigkeit der Venetianer.

1366 liess *Donna Lucia Tiepolo*, eine Benedictinernonne, mit Beihilfe von *Francesco Rabbia* dem Kloster *Sa Chiara* gegenüber eine Kirche und Kloster *Corpus Domini* bauen, vorläufig allerdings nur von Bretern; derselbe *Rabbia* liess sie später (wahrscheinlich 1382) in Folge eines Gelübdes für die Befreiung Venedigs von den Genuesen, von Stein erbauen. 1395 schon wurde sie erweitert und 1440 verlegt.

1370 wurde die aus einem Legat *Marsilio* von Carrara, Fürsten von Padua erbaute Kirche *S. Giacomo Apost.* auf der Giudecca von dem Bischof *Paul Foscari* unter dem Titel *S. Giac. di Galizia* geweiht; die jetzige Gestalt der Kirche rührt von einem späteren Umbau her.

1371 wurden, wie schon oben erwähnt, die *Scuole Luchese* gebaut.

In demselben Jahre erbauten die *Padri Umiliati* ein Kloster und eine Kirche und widmeten sie dem heiligen *Christoforus*; dieselbe führt aber jetzt den Namen *S. Maria dell'Orto*.

1375 gründeten die Familien *Giusti* und *Tron* eine Kirche *S. Agata*; aber obgleich das Bild dieses Heiligen noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf dem Siegel dieser Kirche stand, führte dieselbe doch schon seit 1528 den Namen *S. Ubaldo*, im Volke *San Boldo* nach einer damals gestifteten Statue dieses Heiligen.

1375 brannte die Kirche *S. Maria in Gerusalemme (delle Vergine)* ab und der Senat liess sie schöner, bequemer, und in edlerer Form als vorher wieder aufbauen.

1388 gründete die Familie *Venier* das Augustinerkloster *S. Lodovigo*, (*S. Aluise* oder *S. Luigi*) nebst zugehöriger Kirche.

Die bereits 1060 wieder aufgebaute Kirche *S. Proculo* wurde 1389 von *Amadio de Buonguadagni* neu aufgebaut.

Der neue Doge *Michiel Steno*, war abermals in Kämpfe gegen Mich. Steno. Padua verwickelt, erwarb Vicenza, Feltre, Belluno und Verona, später auch Padua und Rovigo, dann durch Kauf Lepanto und Patras, sowie Dalmatien. 1413 starb er und wurde in *S. Maria ai Frari* begraben.

Unter ihm brannte der Glockenthurm zu *S. Marco* ab und wurde wieder aufgebaut.

An Stenos Stelle wurde *Thomas Mocenigo* zum Dogen erwählt. Th. Mocenigo.

Noch vor seiner Thronbesteigung wurden die Rechte der Dogen abermals geschmälert und unter andern ihnen verboten, ihr Wappen an den unter ihrer Regierungszeit errichteten Gebäuden anbringen zu lassen, ein Verbot, welches die Bestimmung der Erbauungszeit von solchen Gebäuden bedeutend erschwerte, über die keine schriftlichen Nachrichten da sind, und deren sind, wie wir sehen werden, mehr als der historisch erwähnten.

Ebenfalls nicht ohne Einfluss auf die venetianische Kunst war die Erwerbung so vieler Besitzungen auf dem Festland und der Verlust vieler Colonien im Orient an die Türken. Der occidentale Einfluss machte sich nun mehr und mehr geltend. Es kam zwar noch im Jahre 1417 zu einem für Venedig günstigen Frieden, in Folge dessen ihr Einfluss in den orientalischen Gewässern so bedeutend wuchs, dass der Fürst von Morea sich unter die Protection des heiligen Marcus begab und seinen Schutzherrn sogar die Stadt Korinth abtrat, aber all diese Verbindungen waren nur von kurzer Dauer und nicht im Stande, der orientalischen Kunst, die damals durch die vielen Kämpfe zwischen den Ottomanen und Türken überhaupt an Entfaltung ihrer Kräfte gehemmt war, mehr Einfluss in Venedig zu verschaffen, als der Kunst des Occidents, mit dem die Inselstadt in vielfachen feindlichen und freundschaftlichen Beziehungen verwickelt war.

Im Kampfe gegen den Kaiser Sigismund und seine Verbündeten,

den Grafen von Görz und den Patriarchen von Aquileja eroberte Venedig Friaul und machte diese beiden Bundesgenossen zu Vasallen, nahm dem König von Ungarn Cattaro weg. Der Wohlstand Venedigs begann sich zu heben; es zählte damals 190,000 Einwohner, deren Häuser einen Werth von 7,000,000 Ducati (10 Mill. Thaler) repräsentirten und einen Miethertrag von 500,000 Ducati gewährten. Dabei waren die Häuser dennoch so niedrig taxirt und so wohlfeil, dass man einen Palast für 3000 Ducati kaufen konnte.

Natürlich wurden damals bei dem steigenden Wohlstande auch sehr viele Privatbauten ausgeführt, auf die wir später näher zurückkommen werden.

Damals brannte die Marcuskirche zum grossen Theil ab und man konnte nur mit Mühe die Bleindeckung durch schleunige Abnahme derselben retten.

Im Jahre 1423 starb *Mocenigo* und wurde in der Kirche *S. Giovanni e Paolo* begraben; sein Grabmal ist das erste, dem die Namen der Verfertiger eingegraben sind. Sie hiessen: *Petro Maestro Nicola* von Florenz und *Giovanni Martini* von Fiesole.

Unter der Regierung des friedliebenden *Mocenigo* wurden, wie schon erwähnt, sehr viele Privatbauten ausgeführt; ausserdem sind uns folgende Nachrichten erhalten. Die Familie *Pisani* liess die Kirche *S. Fantin* restauriren.

1400 wurde die hölzerne *Rialtobrücke* vollendet, die, wie es scheint sehr oft erneuert worden war und noch oft erneuert werden musste.

Um dasselbe Jahr gründete *Lorenzo Giustiniani* für die *Canonici* der Congregation von *S. Giorgio d'Alega*, Kirche und Kloster gleichen Namens auf einer kleinen Insel, welche später den Franciscanern übergeben wurde, aber 1717 abbrannte, und seitdem den Carmelitern (*Scalzi*) gehörte.

1405 unter dem *Guardian Giacomo Tartaro* wurde die *Scuola S. Giovanni Evangelista* vollendet.

1420 gründete der in Venedig wohnende florentinische Edelmann *Alessandro Borromeo* Kirche und Kloster *Sant'Elena*, zu Ehren der Mutter Constantins des Grossen, deren Leichnam 1112 von Constantinopel nach Venedig gekommen und in der Kirche *dei Servi* beigesetzt, von 1208 an in der Kirche *S. Maria del Carmine* ruhte; er schenkte der neuen Kirche eine goldene Altarausstattung, ein geschriebenes Missale, ein Kreuz im Werthe von 400 Ducati und einen bewundernswerthen Kelch. Zu den Kosten all dieser Geschenke und des Baues trug ein gewisser *Tommaso Talenti*, ebenfalls Florentiner, viel bei, welcher in seinem Testamente den Mönchen dieses Klosters 7000 Ducati

vermachte; die Kirche ist in gothischem Stil erbaut. Auf dem Fussboden der Capelle des Titelheiligen sieht man an der Altarbrüstung das Bildniss des Alessandro Borromeo und seines Bruders Grafen von Valtano auf einem Grabmal mit gothischer Inschrift; der Fussboden der Sacristei ist aus blauem und weissem Schmelz gearbeitet, mit Linienverschlingungen und Adlern, auf Kosten des Giustinianischen Geschlechts gefertigt und daher Giustinianische Adler genannt.

1422 wurde das Evangelium, geschrieben von der Hand des heiligen Marcus (?), welches bis dahin in einem Benedictinerinnenkloster in Aquileja sich befunden hatte, in die Marcuskirche gebracht.

Unter Mocenigos Nachfolger *Francesco Foscari* verheerte gleich im Fr. Foscari. ersten Jahre seiner Regierung 1423 die Pest abermals Venedig. Durch die wiederholte Rückkehr dieser Krankheit sah man sich endlich veranlasst, ein Lazareth zu bauen; es ist das *Lazzaretto vecchio* auf der Insel *San Lazzaro*. 1423—29 war die Republik in Kampf mit dem Sultan Amurat verwickelt. 1426 begann Venedig einen Kampf mit dem Herzog Visconti von Mailand, dessen verstossener Günstling Francesco Bussone-Carmagnola die venetianischen Truppen commandirte. In diesem Kampfe zeigten die venetianischen Techniker ihre Fertigkeit in Befestigungsarbeiten verschiedentlich auf glänzende Weise.

Am 28. Juni 1426 liess der Herzog von Mailand versuchen, das Arsenal in Venedig in Brand zu stecken.

Die Venezianer eroberten unter andern das ganze Gebiet von Brescia und Bergamo.

1428 kehrte Carmagnola sieggekrönt nach Venedig zurück und erhielt von dem Staat einen Palast zum Geschenk.

Während dessen hatten aber die Türken im Orient rasende Fortschritte gemacht, und bei dem erneuten Kampf gegen Mailand zog sich Carmagnola durch Nachlässigkeit und Langsamkeit der Operationen den Unwillen seiner Regierung zu, die ihn am 5. Mai 1432 zwischen den zwei Säulen auf der Piazzetta enthaupten liess. Sein Nachfolger *Sforza* errang für Venedig grosse Vortheile Mailand gegenüber, aber die Venetianer sahen sich im Orient durch die Feindseligkeiten des Sultans von Aegypten abermals bedeutend geschmälert.

Nach des Herzogs von Mailand Tode wüthete der Krieg zwischen Sforza, der sich zum Herrn von Mailand machen wollte, und Venedig mit wechselndem Glücke; im März 1450 hielt Sforza als Herzog seinen Einzug in Mailand; endlich im Jahre 1454 kam es zum Frieden, der nicht ungünstig für die Venetianer war; in demselben Jahre schlossen sie einen Freundschafts- und Handelsvertrag mit dem Sultan, der das Jahr vorher Constantinopel erobert hatte.

1451 wurde der Patriarchensitz von Grado nach Venedig verlegt; der erste Patriarch von Venedig war *Lorenzo Giustiniani*.

Nachdem der Doge *Foscari* gezwungen worden, seinen eignen Sohn zu ewiger Verbannung aus Venedig zu verurtheilen, wurde er selbst 1457 durch den Rath der 10 abgesetzt, und starb nach wenigen Tagen aus Kummer über diesen beispiellosen Gewaltstreich einer den Gesetzen nach ihm untergebenen Behörde. Er wurde mit allen Abzeichen der Dogenwürde und grossem Gepränge begraben, und sein Grab in der Kirche *ai Frari* mit seinem Bildniss geschmückt.

Während des oben erwähnten langen Kampfes gegen Mailand, hatte ein Candiot Namens *Sorbolo* einen Beweis geliefert, was man durch Energie und kluge Benutzung selbst geringer zu Gebote stehender Mittel in der Technik leisten könne, indem er eine Flotte von 6 Galeeren und 25 Barken über die Gebirge aus der Etsch in den Andreassee und von da über den Baldoberg in den Gardasee mit Hülfe von Walzen und 2000 Ochsen transportirte.

Ueberhaupt zeigte sich in Künsten und Gewerben während der oben erwähnten bedeutenden Gebietsausdehnungen Venedigs ein lebhaftes Aufblühen und Vorwärtstreben. Die Baukünstler Venedigs erstreckten ihre Thätigkeit durch die ganze Lombardei bis Mailand. Was zunächst die historischen Data über kirchliche Bauten in Venedig selbst, während der Regierungszeit *Fascaris* betrifft, so sind folgende die bemerkenswerthesten.

Bei einem der vielen mit dem Herzog von Mailand geschlossenen Friedensverträge im Jahr 1424 war namentlich ein Augustinermönch, *Simon da Camerino* thätig gewesen; der Senat übergab ihm eine zwischen Venedig und Murano gelegene Insel und unterstützte ihn bei Erbauung einer Kirche *San Cristoforo*, welche wegen der Ursache ihrer Stiftung noch jetzt den Beinamen *della Pace* führt, und mit einem Augustinerkloster verbunden ist.

D. 12. Nov. 1430 weihte der Bischof *Antonio Cornaro*, die Kirche *S. Giovanni e Paolo*.

1433 sah ein Eremit *Pietro* und einige Fischer eine überraschend schöne Frau mit einem Kinde ein gewisses Terrain von einem Ende zum andern mit den Schritten abmessen; *Bernardino v. Feltre* sollte schon früher die Erbauung eines Klosters an demselben Orte vorhergesagt haben. All dieses bewog eine Einsiedlerin, welche in der Strasse *Sant Agnese* wohnte, dem Prinzen *Agostino Barbarigo* im Senat eine Petition zu überreichen, worin sie ihn bat, ihr aus Liebe zu Gott so viel Terrain an der betreffenden Stelle in den *Argeri di S. Andrea* zu überlassen, als nöthig sei zu Erbauung eines Franciscaner-Klosters.

Die Proveditori des Wasserdienstes überwiesen es ihr sofort und es wurde eine kleine Kapelle mit dem Titel *S. Vincentius* gebaut, die Gründerin mit einigen Andern lebte dort und sie nannten sich Eremitinnen der heiligen Agnes. Ihr geistlicher Director, der *Padre Agostino* von den Barfüßern, schenkte ihnen ein wunderthätiges Marienbild, welches viel Volk herzuzog. In Folge dessen baute *Luigi Malipier* 1497 die jetzige Kirche unter dem Titel *S. Maria maggiore*.

1437 verliessen die Cistercienser-Nonnen das von *Giovanni Tron* unter *Orso Badoer* erbaute Spital *S. Giacomo di Paludo* und es blieb nebst der Kirche bis 1460 leer.

1438 traten die Mönche von *S. Giovanni e Paolo* an die Brüder der *Scola* von *S. Marco*, die früher bei der Kirche *S. Croce* in *Luprio* bestand, einen Bauplatz in der Nähe ihrer Kirche ab; der Bau konnte aber nicht sofort begonnen werden.

1440 wurde das Kirchlein *S. Corpus Domini*, welches *Fr. Rabbia* hatte bauen lassen, auf Kosten der Nonnen dahin versetzt, wo es jetzt steht; den ersten Stein zum neuen Bau legte der Patriarch *Lorenzo Giustiniano*, welcher auch die Kirche bei ihrer Vollendung weihte. 1666 aber ist das Innere total umgestaltet worden. Das Aeussere aber hat sehr viele sogenannte Verschönerungen aushalten müssen.

Die *Scola dei Fornari*, mit einem Altar, den drei Königen gewidmet, wurde 1445 unmittelbar an der Kirche *S. Madonna dell'Orto* nach der Brücke zu erbaut.

1450 war das Nonnenkloster *degli Angeli* in Murano so überfüllt, dass ein Theil der Nonnen nach der bis dahin von den Brüdern von *S. Brigitta* besessenen Kirche *S. Giustina* in Venedig im *Sestier di Castello* versetzt wurde; der Bauplatz zu der Vergrösserung des Klosters wurde von *Lorenzo Delfin* geschenkt und der Bau nebst Restauration der Kirche von ihm, gemeinschaftlich mit *Pietro Morosini*, *Michiel Cornaro* und *Bertuccio* bezahlt. 1392 hatten die Nachfolger des *Pietro Gambacorta* von *Pisa* mit der Genehmigung des Capitels der Chorherren vom Lateran in Rom ein Oratorium mit dem Titel *S. Maria piena di grazie* gebaut; sie besaßen auch seit 1393 durch Vereinigung mit den Franciskanern ein Hospizium in der Strasse *dell Angelo Raffaëlle*.

1455 erhielten sie die päpstliche Erlaubniss zu Erbauung einer öffentlichen Kirche zu Ehren des *S. Sebastian*, welche aber erst 1530 vollendet ward und daher erst später in Betracht kommt.

Die Kirche *San Zaccaria* und mehre andere erhielten neue Façaden, wurden restaurirt oder verschönert.

Nachdem wir nun unsern Lesern in kurzer Musterung das Wichtigste aus der Geschichte Venedigs in der Zeit von 1071 bis um 1450

mitgetheilt haben, so weit dieselbe auf die Gestaltng der Kunstformen von vorwiegendem Einfluss erscheint, oder so weit sich beglaubigte Nachrichten über Erbauung von Kirchen etc. in den Historiographen Venedigs auffinden lassen, gehen wir zur Betrachtung der Denkmale selbst wieder über, um dieselben in der durch die Geschichte vorgeschriebenen Reihenfolge zu mustern und an ihnen den Entwicklungsgang der Baustyle in Venedig in der zweiten Hälfte des Mittelalters zu beobachten; nachdem wir weiter oben den Kampf zwischen byzantinischen und altrömischen Elementen und die daraus hervorgehende byzantino-romanische Richtung kennen gelernt hatten, gelangen wir nun zu den Werken, die auf einen bedeutend vorwiegenden byzantinischen Einfluss, nur wenig durch einige speciell italienische Modificationen gemildert, deuten und die man vielleicht als italienisch-byzantinisch bezeichnen könnte; wie sich dann aus diesen Formen allmählig andere entwickeln, das sehen wir am besten im Laufe der Betrachtung der Denkmale, welche wir mit der schon in der vorigen Periode theilweise betrachteten Marcuskirche beginnen, an der immer langsam weiter gearbeitet wurde; das Gerippe der Kirche stand bereits fertig, aber immer gab es noch werthvolles altes Material, immer fanden sich noch Plätzchen zur Verwendung desselben und immer fand sich auch Gelegenheit, theils zu Hinzufügung neuer Kapellen, theils zur Hineinbringung von Einzelkunstwerken. 1094 war der Leichnam von *S. Marco* aus der Cripta in den oben S. 92 besprochenen Hauptaltar geschafft worden. 1096 starb *Vitale Falieri* und wurde in *S. Marco* begraben. Von dem Standpunkte der Kunst zu damaliger Zeit gibt sein Denkmal allerdings keinen Begriff, wir sehen aus demselben blos, dass man damals entweder wegen der vielen Kämpfe keine Zeit zu grösseren Arbeiten hatte oder, dass man eben aus blosser Bequemlichkeit gern alte Arbeiten verwendete. Das Grabmal des Vitale (es steht in dem Atrium gleich zur Rechten des mittlern Eingangs in der Nische des Pfeilers *E* Fig. 45) besteht nämlich aus einem Sarkophag, der aus ältern, zum Theil antiken Platten zusammengesetzt ist und dessen Baldachin von schweren achteckigen Säulen mit Würfelkapitälern getragen wird.

Diesem Denkmal symmetrisch in der Nische des Pfeilers *D* steht das ganz ähnliche Grabmal seiner Tochter *Felice*, der Gattin des Dogen *Vitale Michieli*, welche 1111 starb.

Bronzethür
1112.

Im Jahr des grossen Brandes 1112 war *Leone da Molino* Procurator von *S. Marco*; auf seinen Befehl wurde die grosse Mittelthür des Atriums zwischen den Pfeilern *D* und *E* mit bronzenen Flügeln versehen. Diese sind in Venedig gegossen; den Namen des Meisters zu erfahren ist uns leider nicht gelungen. Sie enthalten in Feldern von

byzantinischer Anordnung lateinische Heilige mit lateinischen Inschriften. Die Falten auf diesen Figuren, die Technik der Bearbeitung, die Ornamente etc., Alles deutet darauf hin, dass diese Thür eine Nachahmung der oben S. 99 bereits erwähnten ältern byzantinischen Bronzethür ist.

Wahrscheinlich wurde es also zu jener Zeit für zweckmässig erachtet, die ursprünglich offenen (s. ob. S. 81) Bogen der Vorhalle durch Thüren zu schliessen; aus dieser Zeit mögen also wohl auch die Gewände dieser Thüren, sowie die zu den Seiten derselben stehenden Säulen und vielleicht auch die darüberliegenden hinteren kleinen Archivolten ihrer Hauptform nach sein, während die sie schmückenden Ummkleidungen und die Mosaiklunetten jedenfalls später als 1205, wenn nicht gar, gleich denen an dem äussersten Bogen, erst aus dem Ende des 14. Jahrhunderts sind. Von den Schäften und Füßen der in den Bogenlichtern zur Seite der in Rede stehenden Thür befindlichen Säulen gilt das, was wir von den an der Vorderseite der Pfeiler stehenden oben S. 83 sagten, die Kapitäle aber weichen, wie ebendasselbst erwähnt wurde, in etwas von jenen ab.

Die Fertigung derselben scheint in die Jahre kurz nach dem Brande zu fallen, durch welchen die Venetianer zu neuem Aufschwung im Bau-Kapitäle.fache angetrieben wurden, indem sie zugleich durch die ausgebrochenen Feindseligkeiten mit dem morgenländischen Kaiserreich vom byzantinischen Einfluss etwas freier und dafür durch lebhaften Verkehr mit den Normannen dem normannischen Einfluss in etwas unterworfen wurden. Man scheint aber sehr langsam in dieser Decoration der Vorhalle fortgeschritten zu sein, da, wie wir sehen werden, nicht nur äusserlich an derselben, sondern auch am Pflaster und der Mosaicirung ihrer Kuppeln bis spät in das 14. Jahrhundert hinein gearbeitet wurde.

Was nun die Form der mehrerwähnten Kapitäle betrifft, so haben einige davon einen den corinthischen ähnlich geschweiften Abakus und darunter zwei bis drei Reihen Acanthusblätter, zeigen also immer noch ein Anlehnen an antike Disposition; aber die Acanthusblätter stehen nicht ruhig aufrecht, sondern biegen sich in lebhafter Schwingung erst nach links und der Ueberschlag ist nach rechts gerichtet, so dass sie wie vom Wind gepeitscht erscheinen. Dabei sind sie sehr weit herausgearbeitet; bei einigen ist sogar die Acanthusform ganz verlassen; in ihrer Bewegung haben sie sehr viele Aehnlichkeit nicht nur von einzelnen Kapitälern an den normannischen Bauten in *Cefalû* und *Palermo*, sondern auch namentlich von denen des Kapitelsals und Kreuzgangs in *Fossa nuova* und andern in Calabrien. Andere haben allerdings einen gradseitigen Abakus und überhaupt eine byzantinische Hauptform, zeigen aber in ihren Details keineswegs weder antikisirende noch orientalische

Formationen, vielmehr die Blätter des Weinstocks, des wilden Weins, Distelranken und Pinienäpfel in bunten mannigfachen Verschlingungen; an dem Halsglied, das hier und da an das Kapitäl angearbeitet ist, haben sie theils eckige Perlstäbe, theils umgeschlagene Schrägblättchen, theils blos Rundstäbe. Der Abakus ist ebenfalls mit stehenden oder schrägen Blättern verziert und gleich dem ganzen Kapitäl sehr tief ausgearbeitet. Das Blattwerk der Knäufe steht nämlich bei vielen ganz frei vor der Glocke. Diese Kapitäle nun sind Zeugen eines Suchens nach etwas Neuem und versuchten Lossagens von den traditionellen Formen, um zu etwas Eigenthümlichen zu gelangen; erst später führten diese Versuche zu einer Art Typus, den wir bei vielen der spätern Kapitäle an den Seitenbogen und Nebenflügeln der Vorhalle sowie an der Südseite der Kirche befolgt finden werden.

Im Jahre 1125 wurde am Ende des südlichen Kreuzbaues (s. *L. Fig. 45.*) die Kapelle *S. Isidoro* eingerichtet.

Die Mosaikgemälde an den Gewölben derselben tragen im Allgemeinen dieselben Vorzüge und Mängel, ganz denselben Typus wie die oben bereits erwähnten alten Mosaiken des Hauptbaues; sie stellen Scenen aus dem Leben des Heiligen, die Ankunft seines Leichnams in Venedig und die zur Feier desselben veranstaltete Procession vor und scheint der Umstand, dass diese letztere sich weniger streng als die andere an byzantinischen Vorbilder lehnen, sondern in Composition und Zeichnung viele italienische Motive enthalten, darauf hinzudeuten, dass auch an diesen Mosaiken sehr lange gearbeitet wurde, indem sich die, wie es scheint im Beginn des 13. Jahrhunderts gearbeiteten Mosaiks in den Nuancen der Composition und Gewandung etc. vollkommen an dieselben anschliessen. Gleich den Mosaiken scheint auch die architektonische Decorirung der Aussenseite, namentlich der obere Theil aus technischen Gründen sehr langsam von staten gegangen zu sein.

Säulen auf der
Piazzetta
1125—1170

Wie wenig nämlich, trotz der vielen und grossen Arbeiten, die in Venedig ausgeführt wurden, die Techniker auf ausserordentliche Fälle gefasst waren, beweisen am besten die beiden Säulen auf der *Piazzetta*.

Nic. Barattieri.

Nach *Sansovino* und A. soll der Doge *Domenigo Michieli* im Jahre 1125 bei seiner Rückkehr aus dem Archipelagus drei Säulenschäfte mit nach Venedig gebracht haben, von denen einer beim Ausladen in das Wasser gefallen sei; die beiden andern lagen lange am Boden, ohne dass Jemand den Muth hatte, ihre Aufrichtung zu übernehmen. Endlich gegen 1170 unter *Sebastian Ziani* löste ein lombardischer Architekt, der aber bereits mehrere Jahre sich in Venedig niedergelassen hatte, ein Meister *Nicolo* die schwierige Aufgabe. Schon hatten sich die Säulen gehoben und nur wenig fehlte noch, dass sie lothrecht standen, da

zeigte sich, dass *Nicolo* beim Befestigen seiner Rollen etc. nicht auf die Ausdehnung der Seile durch die lange Spannung gerechnet hatte und nur durch Benetzen derselben war es möglich, das Ziel zu erreichen. Ausser reicher Bezahlung erhielt er zum Lohn das Privilegium, eine Hazardspielbank zwischen den beiden Säulen zu errichten; das damals beliebteste Hazardspiel aber hiess die *Baratta* und davon erhielt Meister *Nicolo* den Beinamen *Barattieri*. Als sein Werk haben wir die Kapitäle und Füße dieser Säulen zu betrachten. Die Kapitäle ähneln in etwas denen in Ravenna mit dem Kreuz an den Seiten zwischen gitterähnlich durchbrochenen, sich an den Ecken hinaufziehenden Blattranken; sie tragen eine flache kegelförmige Platte mit mehrern Reihen etwas verschieden gestalteter niedriger und weit ausladender Zahnschnitte übereinander.

Bei weitem origineller sind die Basen; der Gliederung nach attisch tragen sie auf jeder Ecke des Plinthus statt der bei byzantinischen Basen häufig vorkommenden Eckblätter oder kleinen Thiere eine Gruppe von zwei sitzenden Figuren, welche zwischen sich eine Matte mit Fischen, Zimmermanns-, Schiffsbau- und Maurerhandwerkszeug halten, aber von der Zeit so verstümmelt und durch die fast ununterbrochene Benutzung als Bank, Tisch oder Rücklehne für Müssiggänger aus dem Volke so abgegriffen sind, dass man über die Art der Bearbeitung kein Urtheil mehr zu fällen vermag, ja bei den Figuren der östlichen Säule kann man gar nicht einmal mehr enträthseln, welche Stände sie darstellen; sie mögen wohl Darstellungen der Künste und Wissenschaften gewesen sein, da die der andern, wie erwähnt, Handwerker darstellen, vielleicht um anzudeuten, wie die verschiedenen Stände Venedigs gemeinschaftlich unter dem Schutze der Heiligen stehen, denen die Säulen gewidmet wurden.

Auf die eine Säule stellte man, freilich erst viel später, eine Statue des frühern Protector von Venedig, des Heiligen Theodor, auf die andere den Löwen des heiligen Marcus in Bronzeguss. 1797 wurde auch dieser trotz seiner schwer zugänglichen Stellung eine Beute der Franzosen und als er endlich aus der Gefangenschaft in dem Pariser Museum Dank der Fürsorge der österreichischen Regierung wiederkehrte, fehlten ihm die Augen, zwei Edelsteine von belangreichem Werth.

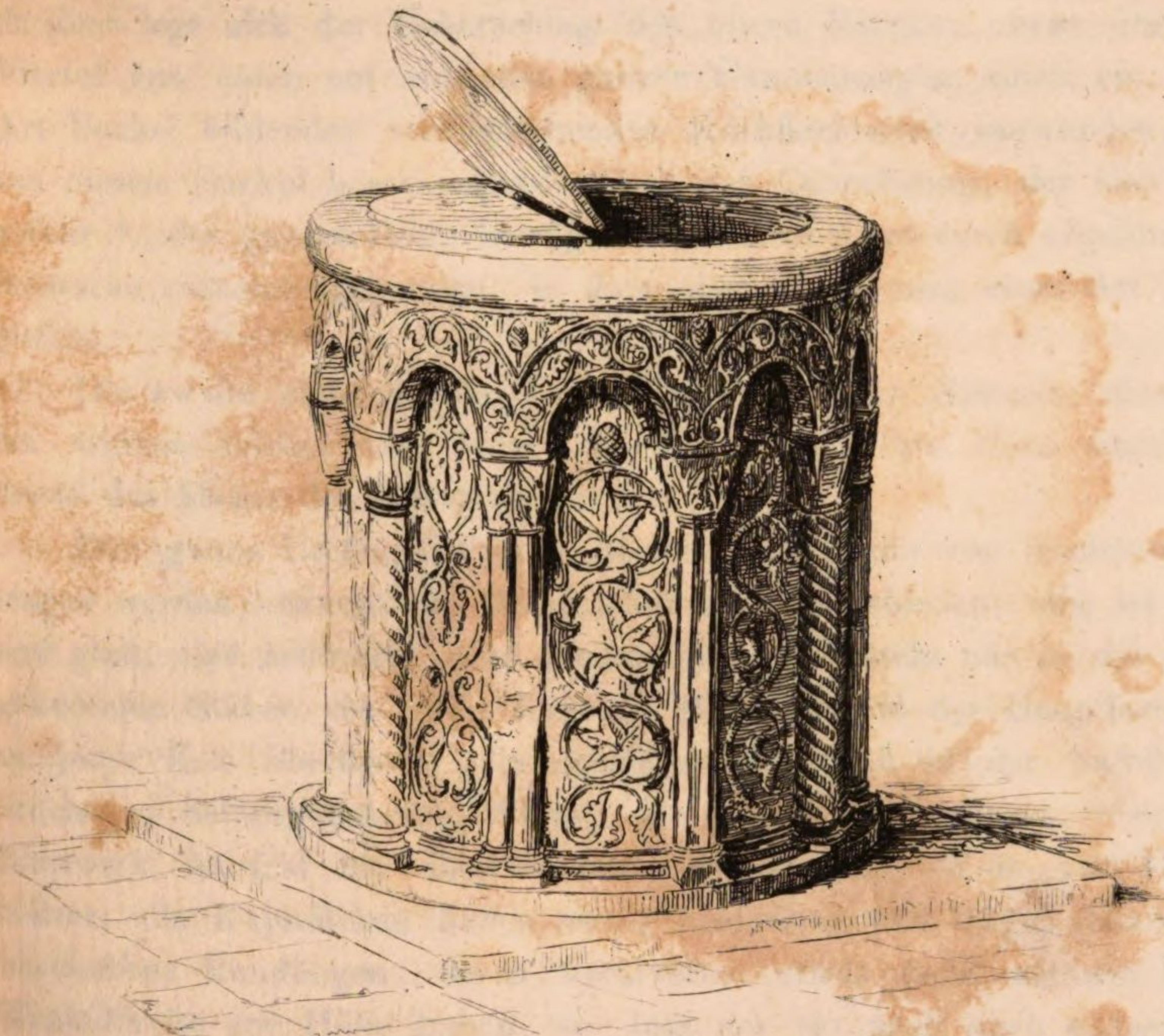
Meister *Nicolo* war also zugleich Bildhauer und Ingenieur, und stand namentlich in letzterer Eigenschaft in hohem Ansehen; er entwarf und fertigte ein Modell zu der Rialtobrücke, die man schon damals in Stein auszuführen beabsichtigte; aber ehe die Mittel dazu beschafft waren, starb der Meister und es fand sich Niemand, der den Muth gehabt hätte, seine kühnen Pläne zu verwirklichen, so dass sie 1252

abermals von Holz aufgeführt wurde; er wird auch als Erfinder (vielleicht auch blos erster Anwender in Venedig) der Aufzugskästen mit Flaschenzügen genannt, die er beim Bau der Marcuskirche in Gebrauch nahm, wo er als Werkmeister fungirte, so dass es leicht möglich ist, dass das Baptisterium von ihm begonnen wurde.

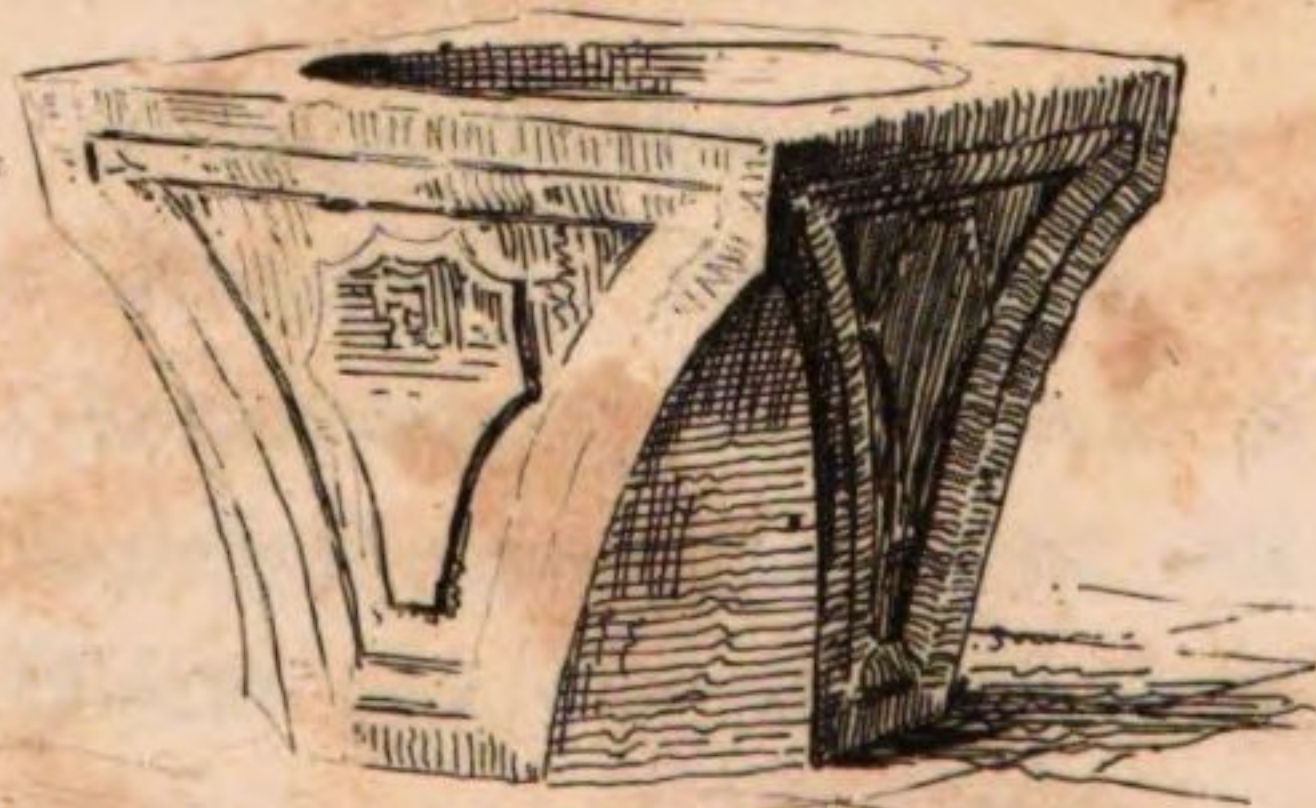
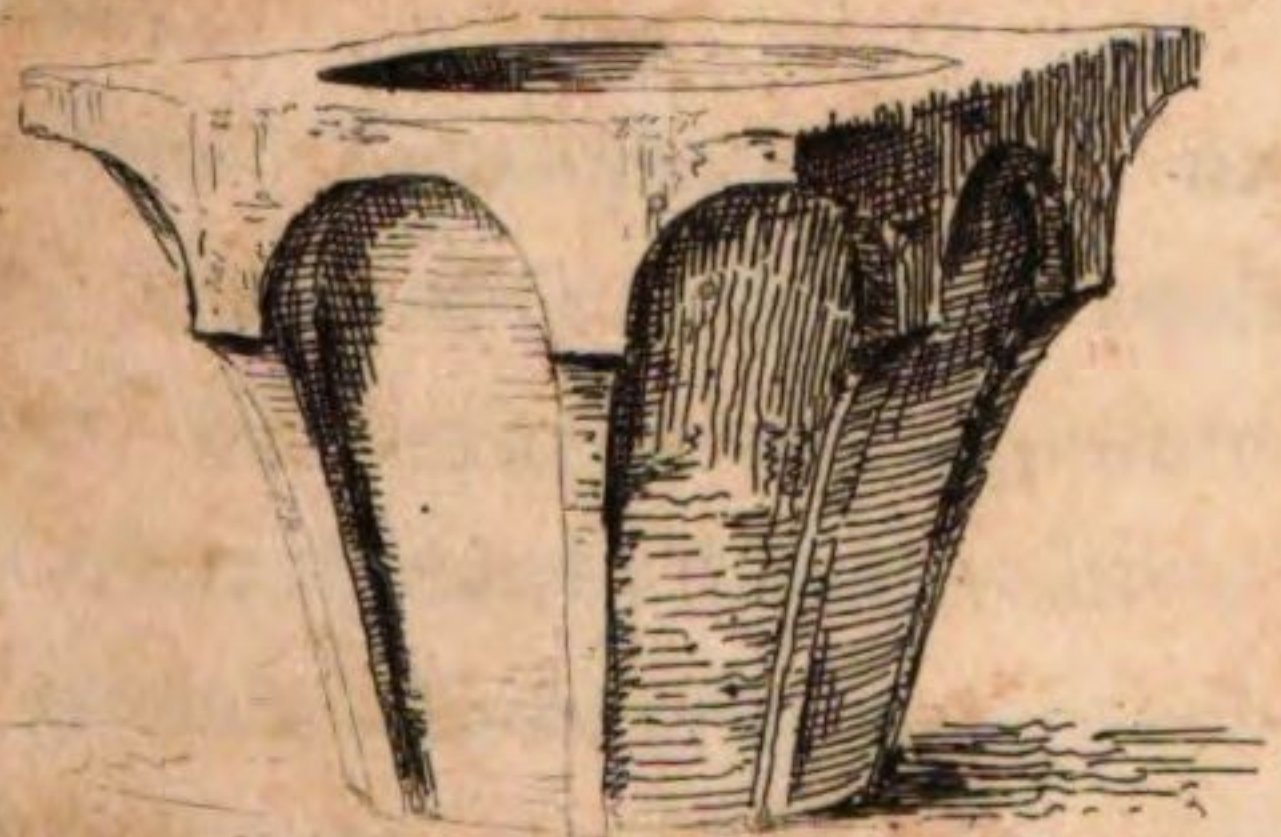
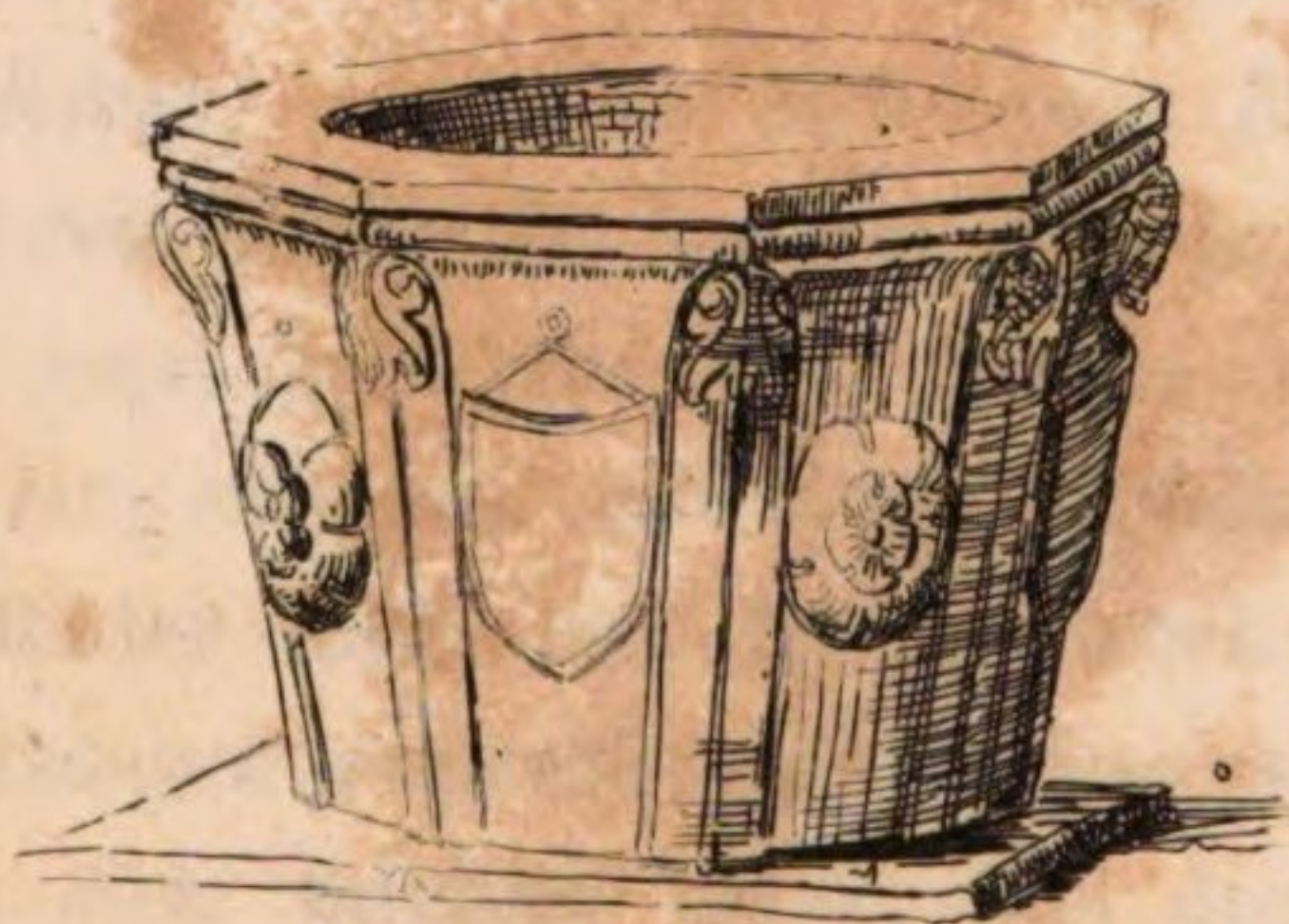
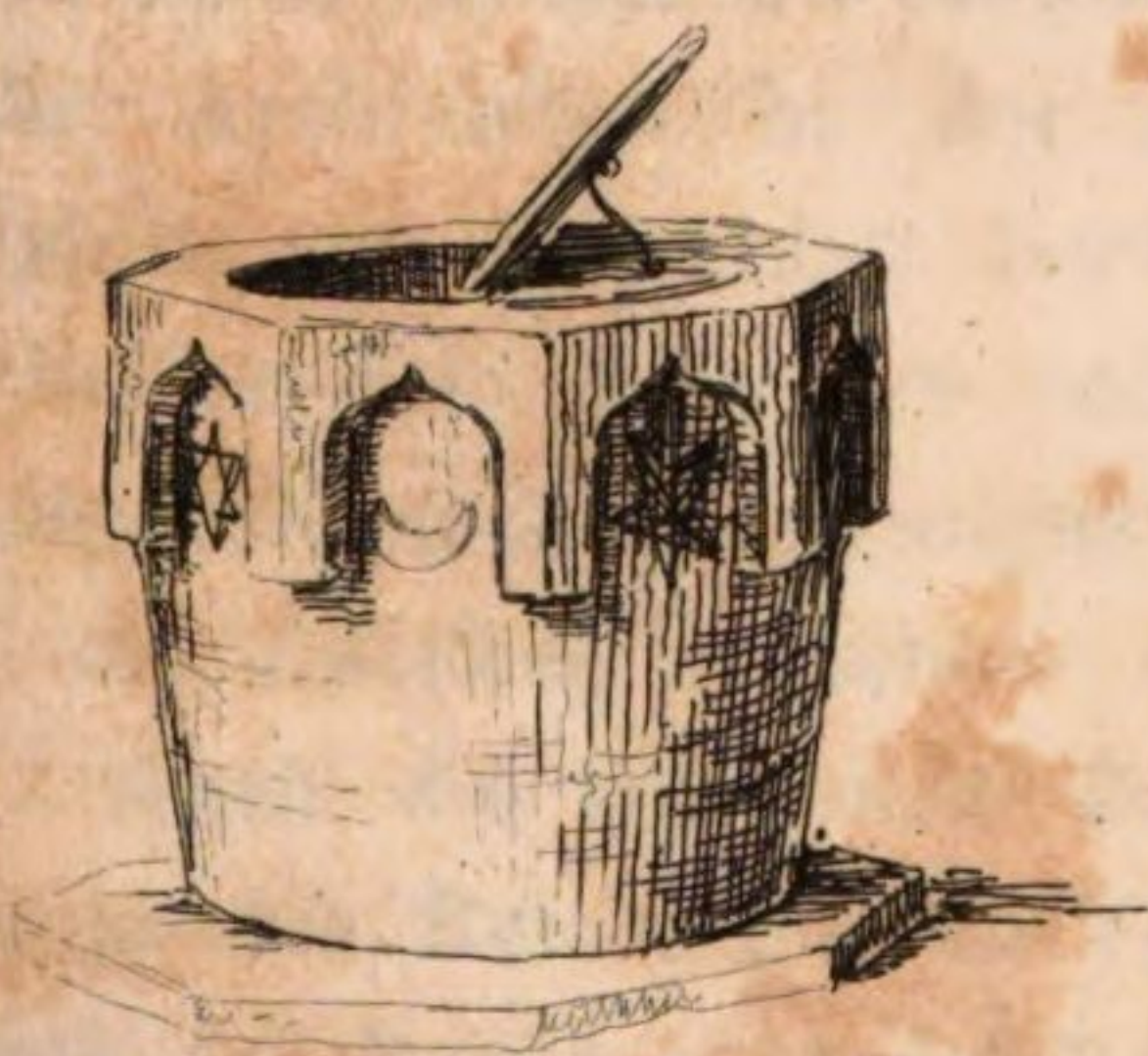
Er soll auch eine Schule von Mathematikern und Architekten herangebildet haben, so dass wohl zu vermuthen steht, dass viele öffentliche und Privatbauwerke des 12. und 13. Jahrhunderts von ihm und seinen Schülern herrühren, sowie wahrscheinlich auch die wenigen noch erhaltenen, also von Anfang an solid gebauten Brücken byzantinischen Styls, die man hier und da noch sieht; ihre Geländer stellen kleine säulengetragene Arcaden mit überhobenen Rundbogen dar und tragen in der Bogenform, sowie in den Formen der allerdings in der Regel sehr einfachen Kapitälchen ganz das Gepräge jener Zeit.

Brunnen.

Durch die ums Jahr 1130 von den Paduanern versuchte Abdämmung der Brenta bei *S. Ilario* wurde man darauf aufmerksam gemacht, dass es gut sei, sich nicht zu sehr auf die Zufuhr von Trinkwasser von dorthier zu verlassen, sondern in der Stadt selbst für den nöthigen Vorrath zu sorgen. Man fing daher an, die Zahl der Cisternen bedeutend zu vermehren. Daher kommt es, dass aus jener Periode uns verhältnismässig sehr viele Brunnenmündungen (*bocche di pozzo*) erhalten sind. Diese Brunnenöffnungen nun scheinen ganz besonders die Sorgfalt der Künstler in Anspruch genommen zu haben; ganz eigenthümlich ist ihre Gestaltung. Bekanntlich bestanden die Cisternenöffnungen der Römer, soweit man aus den in Pompeji aufgefundenen zahlreichen Exemplaren schliessen kann, fast immer in einem kreisförmigen hohlen Körper, der bei weitem schmäler als hoch war, in der Regel sich nach oben verjüngte und mit einem Fuss und Decksimschen von sehr feiner Profilirung versehen war. Die Decoration bestand aus Blumengewinden, Figuren oder Cannelirungen. Man hat marmorne und thönerne gefunden, alle aber sind in den Wänden sehr schwach, fast alle oben schmäler wie unten und mit einem schmalen Rand oben versehen. In Venedig hingegen ist die Mehrzahl oben bedeutend breiter als unten; sie sind in der Regel $2\frac{1}{2}'$ hoch und die Oeffnung beträgt ohngefähr $1\frac{1}{2}$ bis $2'$, da aber die Wände bedeutend stärker sind, als bei den Römischen, so ist in der Regel das Ganze breiter als hoch; nur wenige, und das scheinen die ältesten zu sein, sind ganz rund, und darunter schienen uns namentlich zwei wegen ihrer eigenthümlichen Verzierungsweise bemerkenswerth; die eine steht in dem Hofe eines Privathauses in der Nähe von der Kirche *S. Moïse*; sie hat Rinnen-Cannelirungen mit sehr breiten Stegen, die in der Mitte gespalten sind, die



Im Hof Gatter



beiden, jede Rinne begrenzenden Steghälften vereinen sich oben zu einem Rundbogen, so dass die Cannelirungen nischenartig abschliessen, darüber legt sich der Ueberschlag des obern Randes; etwas über ein Viertel von unten auf sind die ganzen Cannelirungen durch ein, eine Art Sockel bildendes schrägstehendes Korbflechtwerk umwunden, der aus diesem Sockel herausragende Theil der Cannelirung, der also ohngefähr $\frac{3}{4}$ der ganzen Höhe beträgt, ist noch zweimal durch zopfähnliche Schnuren zusammengebunden, so dass eben das Ganze einer Art Korb gleicht.

Die zweite steht in der *Corte Gattei* bei *San Samuele*; diese ist i. d. *Corte Gattei*. bei weitem reicher und feiner als die vorige; ihre Höhe übersteigt etwas das Maass des Durchmessers.

Der ganze Umfang ist in 9 Bogen getheilt, die von Säulchen getragen werden; sämmtliche 9 Säulchen sind verschieden; eine ist rund und glatt, eine achteckig, eine gewunden, eine besteht aus in der Mitte geknoteten Stäben etc. Die Kapitäle sind zwar in der Hauptform die zu jener Zeit überhaupt gebräuchlichen und auch in der halbdurchbrochenen tiefausgebohrten Weise, wie jene alle gearbeitet, aber das Blattwerk ist fast bei allen verschieden: Seegras, Wein- und Distelblätter; die Kapitälchen haben wenig Ausladung und tragen sehr wenig überhobene Rundbogen, deren Archivolten etwas mehr als die halbe Kapitälbreite zur Höhe haben, so dass der sie nach oben einfassende Rundstab nicht bis auf die Kapitäle herabgreift. Dadurch ward es möglich, die Archivolten in der Weise zu verzieren, dass aus jeder Kapitälplatte ein Kelchblatt herauswächst, aus dem sich zwei Ranken in den beiden Schenkeln der anliegenden Bogen in kurzen, mit je einem Blatt ausgefüllten Schwingungen, in ganz byzantinischer Weise hinaufziehen, die Zwickel zwischen den Bogen sind mit Pinienäpfeln ausgefüllt. Auch die schlanken Bogenfelder sind mit Rankenwerk reich verziert, ja der Reichthum an Verzierungen erstreckt sich sogar auf die Leibungen der Bogen, obgleich man sich bücken muss, um dieselben zu sehen.

Ohne Verzierungen ist nur die niedrige Sockel und der obere Rand, ein glatter, wenig ausladender Rundstab, das Ganze ist mit grosser Sauberkeit und pedantischer Accuratesse, aber zum grossen Theil ohne höheres Verständniss der Pflanzenformen und nicht mit dem, dem genialen Entwurfe entsprechenden Geiste aus hartem istrischen Stein gearbeitet, so dass es sich trotz des hohen Alters (wir halten es für ums Jahr 1105 gearbeitet) sehr gut erhalten hat.

Einige andere kreisförmige Brunnenmündungen, hier und da zerstreut, sind einfach und oft ganz ohne Kunstwerth. Die denselben sich zu-

nächst anschliessende Form ist die eines kreisförmigen umgekehrt abgestutzten Kegels, welcher oben durch einen achteckigen Sims abgeschlossen wird, dieser Sims besteht in der Regel nur aus einer kleinen Platte über einem Rundstäbchen; manchmal ist dieser Rundstab gewunden oder geperlt. An vielen ziehen sich, den Ecken dieses Simses entsprechend, lange schmale Blätter in die Höhe, die dann oben, wo sie an den Sims anstossen, in einem kurzen Ueberschlag enden; zwischen diesen Blättern stehen Rosetten oder hängen Wappen, auch beides abwechselnd kommt vor; bei andern wieder sind die Blätter weggelassen, und es hängen an den acht Seiten des obern Achtecks ebenso viele Bogen herunter, deren Leibungen sich an dem Kegel todt laufen; bei dieser Gestaltung der Brunnenmündungen ist das Alter sehr leicht zu bestimmen, indem die Form dieser Bogen mit der der Fensterbogen etc. gleichen Schritt hält, erst ein Rundbogen, dann überhobener, dann derselbe mit einer kleinen Schneppe an der Spitze und endlich der reine Eselsrücken. Diese Gestaltung der Brunnenöffnungen hat sehr viel Orientalisches; namentlich sahen wir eine mit überhobenen geschnepten Bogen, in deren Lünetten der liegende Halbmond mit aufwärts gerichteten Hörnern, der Ring Davids, der Schild Salomons etc. angebracht war, also lauter orientalische Embleme. Ziemlich gleichzeitig mit diesen Formen begann nun die, welche später ziemlich consequent beibehalten wurde und sich bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts fast stereotyp erhielt; indem man nämlich die obere Platte nicht mehr achteckig, sondern quadratisch machte, und den Uebergang aus der untern Kegelform in das Quadrat entweder durch hängende Bogen mit Ansätzen nach Art der Pendentifs oder durch vier stehende Blätter mit grossen Ueberschlägen oder durch nach oben auslaufende Abstufungen etc. vermittelte, erhielt das Ganze eigentlich so ziemlich die Form eines grossen Säulenkapitälts; zwar war dadurch das Organische der ersten Form, der charakteristische Ausdruck der Umschliessung einer runden Oeffnung verloren gegangen, aber die vier Zwickel zwischen der quadratischen Umfassung und der runden Oeffnung boten einen willkommenen Raum zum Absetzen von Gefässen und die quadratische Deckplatte schützte zugleich die namentlich unter den Ecken reich und sorgfältig gearbeiteten Verzierungen vor unsanften Berührungen und vor den Einflüssen des Wassers, so dass diese Form viel Beifall fand und wir noch später auf reiche und elegante, oft sogar künstlerisch werthvolle Arbeiten dieser Art zurückkommen werden, indem selbst die bedeutendsten Künstler es nicht verschmähten, an solchen Brunnenmündungen ihren Meisel zu erproben. Die auffallende Aehnlichkeit nun, welche diese Brunnenmündungen mit Kapitälern haben, hat viele Kunsthistoriker verleitet, den Ursprung dieser

Form aus einer Nachahmung der Kapitäle herzuführen, indem sie sich nicht die Mühe gaben, sich die älteren oben beschriebenen Brunnen anzusehen, aus deren Form hervorgeht, dass man nur allmählig von der traditionellen römischen und dabei einfach naturgemässen Form des Cylinders zu der später stereotypen des Kapitäls überging. Noch bestärkt wurden sie allerdings in ihrem Glauben dadurch, dass in einem sehr leicht zugänglichen kleinen Hofe an der *Riva dei Schiavoni* ein antik römisches Kapitäl als Brunnenmündung angewendet ist. Es ist dies aber immer ein vereinzelter Fall, der den hunderten von Beispielen ganz anderer Art gegenüber sehr wenig Geltung hat.

In vielen dieser Brunnenmündungen nun und auch in den Architecturformen der von uns demnächst zu betrachtenden Privatbauten jener Zeit, zeigt sich so viel Sinn für das Poetische, so viel Anlehnung an orientalische Bauten, dass manche gradezu von arabischem Stil an diesen Bauwerken gesprochen haben, bei naher Betrachtung findet man aber denn doch so manche wesentliche Verschiedenheit zwischen der venetianischen und arabischen Baukunst, diesen beiden Töchtern der byzantinischen. Die Bogenform der venetianischen, der oben ausgeschneppte überhobene Rundbogen, wie er sich zuerst gegen das Ende des 11. Jahrhunderts zeigt und bis zu Ende des 12. erhält, dann aber allmählig im Laufe des 13. Jahrhunderts in den Eselsrücken übergeht, bildete sich, wie wir gesehen, nicht aus einer constructiven Nothwendigkeit, sondern aus ornamentalen Rücksichten, indem die Schneppe zuerst in der Archivolte, später erst im Bogenlichten auftritt. Die Kämpfergesimse sind vielgliedrig, hoch und steil, wenig ausladend; das Blattwerk der Kapitäle, frei und keck ausgearbeitet, deutet in seiner Formgebung viel auf nordische Einflüsse, während Kapitäl und Füsse in der Hauptform auf unverstandene Nachbildung älterer Kapitälformen hinzeigen, die Schäfte aber zwar nicht schwer und plump, ebensowenig aber absonderlich schwach sind. Die Bogen sitzen mit ihren Archivolten bündig mit der Mauer, so dass die einfassenden Glieder sogar noch vorstehen und sich auf dem durchgehenden Kämpfergesims todlaufen. Die Wandflächen zwischen den Bogen sind durch Wappen, Scheiben und dgl. verziert, die Bogen entbehren aber aller weitem Einzelnumfassung, als der ihrer Archivolten; trotz der Spitze des Bogens herrscht die Horizontale noch vor. Das Alles ist beim arabischen anders. Dort geht der Rundbogen aus constructiven Rücksichten in den Spitzbogen über; der Bogen selbst sitzt stets gegen die Mauer etwas vertieft in dem Schild eines scheitrechten Bogens; um diesem eingesetzten Bogen Auflage zu gewähren, ist das Kämpfergesims sehr weit ausladend gearbeitet, die Bogen selbst aber nach unten zu hufeisenförmig eingebogen; Pfeiler und Säulen sind auf

das Minimum der Stärke reducirt; durch jenes Einsetzen in das Schild eines scheinrechten Bogens ist jeder Bogen in ein Viereck eingefasst, durch welchen Umstand Horizontale und Verticale in das vollständigste Gleichgewicht gekommen sind. Die innere essentielle Verschiedenheit dieser beiden Style zeigt sich am besten wohl auch darin, dass das Arabische im Laufe des 13. Jahrhunderts in das Maurische übergang, mit seinen pedantisch accurat und filigranartig zart gearbeiteten Details, mit dem scheinrechten Bogen als einzigem eigentlichen Constructionsbogen, und hineingesetzten, vielgestaltig, mannichfachen, durchbrochenen Gipsornamenten etc.; in der italienisch-byzantinischen Kunst Venedigs aber gehen die Bogen, wie schon gesagt, in den Eselsrücken über, der von einem rein decorativen Viereck mit Scheiben in den Zwickeln umschlossen ist.

Die meiste Aehnlichkeit bieten die Bauten dieser beiden Style noch in den Holztheilen, nämlich in Decken, Dächern, Hauptsimsen, welche allerdings nur bei wenigen erhalten sind, und die einzeln erwähnt und besprochen werden sollen.

Was aber den Charakter dieser beiden Architekturen betrifft, so zeigen sie sich, namentlich in Bezug auf Privatarchitektur, denn doch sehr verschieden. Die arabischen Wohnhäuser sind gegen die Aussenwelt fast völlig abgeschlossen, mit Ausnahme eines einzigen gekuppelten Fensters über dem Thor, welches aber mehr zum Heraus- als Hineinsehen eingerichtet ist. Das Innere der Wohnhäuser ist gross, luftig, behaglich und behäbig in der Eintheilung, voller kleiner Bequemlichkeiten und Comforts in der Einrichtung. Das Haus eines venetianischen Kaufmanns hingegen zeigte von jeher bis zum Ende des 16. Jahrhunderts den Vorübergehenden das ganze Leben und Weben seiner Bewohner, durch die eine ganz offene Seite, mit Ausschluss des Geschäftslebens, denn die Comptoirs hatten nie grössere Fenster als des Lichtes wegen nöthig sind. Alles Uebrige aber lag den Blicken bloss und so entbehrte die Wohnung selbst nicht nur aller der durch die Abgeschlossenheit von der Aussenwelt herbeigeführten Behaglichkeit und Ruhe, sondern auch allen und jeden Comforts, der aus dem innern Zusammenhang der Zimmer hervorzugehen pflegt. Das arabische Wohnhaus zeigt sich nach aussen einfach und ernst, das venetianische coquett und prahlerisch.

Eine Hauptverschiedenheit aber besteht noch in dem unbewusst in jedem Bauwerk niedergelegten nationalen Wesen, dessen Einfluss auf die Formen der Bauwerke niemals wegzuleugnen, sehr schwer aber im Einzelnen darzuthun, vielmehr nur durch Hinblick auf die Geschichte verständlich zu machen ist.

Schon oben S. 109 und 110 erwähnten wir die Kanzel zu Grado Grado-Dom. und das Baptisterium von Aquileja, auf welche beiden Denkmale wir jetzt zunächst zurückzukommen haben. Die Patriarchalkirche zu Grado hat in Folge der vielen Kämpfe natürlich mannichfache Zerstörungen und in den dadurch veranlassten Restaurationen mannichfache Veränderungen erfahren, darunter namentlich eine sehr umfassende durch *Pietro Orseolo* und dann nach der Invasion der Aquilejaner im Jahr 1024. Die Hauptanlage ist jedenfalls dennoch immer noch die ursprüngliche; die Kirche ist eine dreischiffige Basilika ohne Querschiff mit einer Apsis; an jeder Seite stehen 10 Säulen, von denen die meisten spät-römische, nur wenige ravennatische Formen zeigen; auch der Mosaikfussboden ist noch der ursprüngliche (aus dem 8. oder 9. Jahrhundert), ornamental aber von keinem grossen Interesse. Der Altar steht vor dem Triumphbogen unter einem säulengetragenen Baldachin. Von den Cancellen, die sehr den Brüstungsfeldern in *S. Marco* ähneln, sind nur noch Bruchstücke vorhanden. Das Baptisterium ist nicht von grossem Interesse, welches bloß durch die Kanzel und den Patriarchensitz gefesselt wird.

Was zunächst den Patriarchensitz betrifft, so steht derselbe ebenso Patriarchen Sitz. wie in Torcello im Hintergrund der Apsis, der eigentliche Stuhl ist nicht mehr vorhanden, wohl aber die zu ihm hinaufführende Treppe mit Steingeländer zu beiden Seiten; am Anfang der Treppe stehen zwei Säulen, die, eine an der Rückseite in die Wand fahrende Platte tragend, gewissermassen einen Baldachin über Treppe und Stuhl bildeten; Anordnung und Arbeit ist unorganisch und zeugt von Armuth, jedenfalls ist das Ganze aus Ueberbleibseln einer glänzenden Zeit nach 1024 wieder zusammengeflickt worden. Vollständiger und mehr aus einem Guss ist die Kanzel, welche, wie schon oben bemerkt, sehr der in Kanzel. *S. Marco* ähnelt. Die untern Säulen sind älter und ihre Capitäle vielleicht aus spätrömischen auf dieselbe Weise zugestutzt, wie wir dies oben S. 60 sahen. Die Basen (romanisch mit Eckblättern) scheinen bei Aufstellung der Kanzel gearbeitet; von den auf den Abaken der untern sechs Säulen direct aufstehenden auswärts gerundeten Brüstungsplatten enthalten vier die Darstellungen der Evangelistensymbole mit Büchern und entsprechenden Inschriften. Die Arbeit dieser Platten ist sehr roh, so dass man sich versucht fühlt, sie für romanische Arbeiten zu halten, die vielleicht ursprünglich an den Ambonen gewesen sein mögen und erst bei oben gedachter Restauration den gegenwärtigen Platz erhielten. Die oberen sechs Säulen aber mit ihren achteckigen Schäftchen und Capitälen, sehr ähnlich den Fig. 41 gegebenen, sammt den von ihnen getragenen Eselsrückenbogen mit Nasen und zwischengestellten Scheiben, sowie die weiss und roth gerautete Kuppel scheinen sogar aus dem

Anfang des 12. Jahrhunderts, wenn nicht noch später zu sein; sie wurden vielleicht auf dem Unterbau aufgesetzt, um die Kanzel in *S. Marco* (s. S. 93) nachzuahmen, welche aber in künstlerischer Beziehung viel höher steht.

Aquileja
Baptist.

Das Baptisterium zu Aquileja nun soll, genaue Nachrichten fehlen leider noch darüber, unter dem Patriarchen Udalrich dem ersten erbaut worden sein, aber jedenfalls mit Verwendung alter Theile, deren manche sogar an den Palast des Diocletian in Spalatro erinnern; das Baptisterium bestand aus zwei Haupttheilen, einer schmalen Halle und einem achteckigen Hauptbau, der letztere liegt jetzt noch in Ruinen; das Achteck war durch eine Kuppel geschlossen. In der Mitte standen sechs Granitsäulen, durch Archivolten in überhöhtem Rundbogen verbunden, die vielleicht wieder eine Kuppel trugen. Die Säulen sind verjüngt und haben ohngefähr das Verhältniss von 1 zu 4. Das Taufbecken ist sechseckig und es führen erst zwei Stufen hinauf auf seinen Rand, dann aber drei hinab auf den Boden, der also tiefer liegt, als der Fussboden des Umgangs; wie nun die Differenz zwischen der achteckigen Gestalt des Gebäudes und der sechseckigen des eigentlichen Taufbeckenbaus ausgeglichen gewesen sein mag, darauf lässt sich aus den Ruinen auch nur mit einiger Sicherheit ein Schluss nicht ziehen; fast steht zu vermuthen, dass der ganze achteckige Bau um das schon früher bestehende Becken nebst Ueberdeckung herumgebaut worden ist.

Das Achteck sammt der nordöstlich daran stossenden Halle ist, so viel sich aus den wenigen Ueberbleibseln schliessen lässt, aus dem Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts, während die sechs Säulen, von denen nur noch drei stehen, viel früher sind und Aehnlichkeit mit den ravennatischen haben, obgleich sie jedenfalls auf so hohes Alter keinen Anspruch machen dürfen, sondern eher für Nachahmungen derselben aus dem 11. Jahrhundert gelten könnten. Einzelne eingemauerte Bruchstücke, so wie ein Stück Cancellen deuten ebenfalls in ihrer Aehnlichkeit mit denen in *S. Marco* etc. auf die von uns angenommene Bauperiode.

Mehr noch als diese Ueberreste und das Einzelne, was hier und da an der istrischen und dalmatischen Küste sich aus jener Zeit erhalten hat und zum grossen Theil kaum der Erwähnung werth ist, hat sich in Venedig selbst erhalten, obgleich auch hier, wie wir bereits S. 112 erwähnten, die Zahl der Gebäude aus jener Periode wegen des Unglücks, das Venedig um jene Zeit heimsuchte, ziemlich gering ist. Ueber die Disposition und Einrichtung der Wohnhäuser damaliger Zeit ist schon S. 113 und 114 das Nöthige gesagt worden, in Bezug auf die äussere Decoration müssen wir leider das wiederholen, was wir

S. 67 sagten. Mochten nun daran die unglücklichen Zeiten Schuld sein oder lediglich das Schwanken, welches jeder Stilveränderung vorausgeht, man kann kaum mit Gewissheit von den Merkmalen sprechen, woran man die Wohnhäuser jener Periode erkennen kann. Wir gaben uns bei unserer Anwesenheit in Venedig die grösste Mühe, von den wenigen öffentlichen Gebäuden, deren Erbauungszeit wir nach geschichtlichen Nachrichten als in jene Periode d. i. in das zwölfte Jahrhundert fallend kannten, Parallelen auf die Wohnhäuser zu ziehen, um einige zu finden, von denen wir mit vollständiger Sicherheit behaupten könnten, dass sie ebenfalls aus dieser Zeit stammten. Von den hier aufzuzählenden glauben wir es, weil wenigstens einige der Gestaltungen, die wir an jenen beglaubigten Gebäuden fanden, an denselben wiederkehren. Dahin gehören die durchbrochenen Capitäle, die aus geometrischen Durchsteckungen gerader und gebrochener Linien bestehenden Ornamente, die Scheiben neben den Scheiteln der Fensterbogen, die noch nicht verbrochenen Ecken an den Fensterpfeilern, das Fehlen von Laubwerk an den Capitälen dieser pilasterartig gebildeten Pfeiler, und die Gestalt der Fensterbogen. Diese Fensterbogen nämlich bilden den Uebergang von den überhobenen Rundbogen mit Schneppe zu dem eigentlichen Eselsrücken. Der Schwung der Wölblinie wird allmähig elastischer. Nasen sind noch selten, doch kommen sie hier und da vor. Die Capitälblätter haben noch immer etwas Schilfartiges und die Bogen tragen oben auf ihrem Scheitel in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch keine Blume. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kommen zwar diese Blumen allmähig vor, aber noch sitzt über und zwischen den Fenstern kein Maasswerk. Die interessantesten unter den wenigen Beispielen, an denen diese in der natürlichen Aufeinanderfolge begründeten Regeln zutreffen, dürften folgende sein.

Ein *Pallazzo Priuli*, jetzt *Zorzi*, mit der Front auf dem Rio gleiches Pal. Priuli. Namens zwischen *S. Zaccaria* und *S. Maria formosa* gelegen. Im Erdgeschoss hat er zwei Thore, wovon das eine zur Einfahrt für die Gondel bestimmt ist; diese Thore sind in stumpfem Spitzbogen geschlossen. Die Fenster des Erdgeschosses sind bei einer Modernisirung in scheinrechte umgewandelt worden; das Hauptgeschoss hat einen *Portego* von fünf Oeffnungen mit ziemlich stark geschnepten Rundbogen, der aber doch noch nicht ganz als Eselsrücken bezeichnet werden kann; zwischen den Bogen sitzen Scheiben von buntem Marmor mit Bronzeknöpfen für die Marquisen.

Der ganze Portego ist durch ein schmales Doppelzahnschnittstreifen im Viereck umzogen, welches hoch über den Scheiteln auch noch über den Scheiben sich herüberzieht und neben den Kämpfer-

pilastern herabgeht bis auf den Fussboden des Balkons, der leider modernisirt ist; die Säulencapitäle haben theils Eckblätter mit Ueberschlägen, theils durchbrochenes Blattwerk; zu jeder Seite des Portego stehen je zwei Fenster, sehr hoch und schmal, ebenfalls mit modernen Balkons; bei ihnen sitzen die Scheiben eigenthümlich genug über den Scheiteln. In der zweiten Etage hat der Portego bloss vier Bogen, die Verhältnisse sind bei weitem nicht so schlank wie beim Hauptgeschoss, auf dessen Gurtsims die Säulen des Portego unmittelbar aufstehen, während die Seitenfenster besondere Sohlbänke haben. Die Doppeltzahnschnitteinfassung, die auch hier sowohl um den Portego, als um die Einzelfenster herumgeht, berührt oben den Scheitel der ebenfalls mit diesem Zahnschnitt verzierten Archivolte; gleich darüber liegt der von ziemlich hohen Consolen getragene, mit der Nagelkopfreihe verzierte Hauptsims, der zugleich die Dachrinne bildet.

Andere Beispiele.

Die Rückseite eines Hauses auf dem *Campillo S. Gaetano* mit einer in das erste Geschoss führenden Freitreppe, welche auf stumpfen Spitzbogen ruht; unter der Ecke des obern Podests steht eine Säule mit ziemlich weit ausladender Capitälplatte, welche nöthig war, da der Bogenansatz bedeutend breiter ist als der Säulenschaft; die andern Stützen für die Bogen sind vierseitige Pfeiler mit stufenweis niedriger stehendem Kämpfergesims, so dass die darauf ruhenden Bogen gleichschenkelig sind; das Profil der Kämpfer ist noch ganz streng, ja fast steif; das Geländer ist leider nicht mehr das ursprüngliche, nach dem Wappen zu urtheilen gehörte das Gebäude einst der Familie *Molin*. An einem Seitenflügel hoch oben, dicht unter dem Hauptsims ist ein byzantino-romanisches Kreuz und eine Platte mit zwei Vögeln eingemauert.

Einige Hofmauern, an die sich an der Rückseite ähnliche Treppen anlegen, zeigen in den Formen der Thüren und der Podestfenster ebenfalls noch den Typus der in Rede stehenden Periode, während die Zinnen gewöhnlich später sind. So die Rückmauer des Hofes des Palasts *Foscari* und eine Hofmauer in der *Calle delle Carozze* unweit *S. Samuele*.

Auch der alte *Palazzo Molin* unweit von *S. Moisé* scheint noch vor Ablauf des zweiten Dritttheils des 12. Jahrhunderts begonnen zu sein. Man scheint aber damals an Privathäusern sehr langsam gebaut zu haben, denn fast kein einziges Haus aus jener Zeit ist zu finden, welches aus einem Gusse wäre. Viele z. B. sind jedenfalls noch vor 1180 begonnen, aber vielleicht erst um 1230 vollendet; dieselben haben nämlich im Erdgeschoss noch unausgebildete Eselsrücken ohne Nasen und ohne Blumen auf den Bogenscheiteln, in den Obergeschossen aber schon vollständig ausgebildete Eselsrücken mit Nasen und Blumen auf den

Scheiteln. Die interessantesten darunter sind: ein Haus schräg über der *Abbazia della Misericordia*, ein dergl. an der *Ponte Corner Zaguri* auf dem *Campiello della Feltrina* und namentlich der *Palazzo Andriolo*, welcher jetzt die Gouvernementsdruckerei enthält, auf dem *Campo S. Angelo*. Das erste hat eine Thür in gedrückten Spitzbogen mit kleiner Schneppe und daneben Stichbogen-Mezzanfenster; vor dem Portego des Hauptgeschosses liegt ein moderner Balkon; die Fenster dieses Geschosses haben unausgebildete Eselsrücken mit hineingesetzten, ziemlich unbedeutenden, nicht fertig ausgeprägten Nasen und Scheiben zwischen den Bogen, auch vierseitige Einfassung um die Bogen herum; die zweite Etage dagegen hat blos im Portego, vor dem ein Balkon in dem reichsten Stil des 14. Jahrhunderts liegt, Eselsrücken mit hineingesetzten Nasen, aber ohne eckige Einfassung, in den Seitenfenstern hingegen ziemlich stark ausgeprägte Nasen, welche nicht als besonderer Theil in die Eselsrücken hineingesetzt sind, sondern als Theil der Hauptlinie auftreten, so dass sich die Archivolte nach der Nasenlinie mit herumzieht, jedenfalls ein Zeichen mangelnden Verständnisses, wenn nicht etwa durch direct orientalischen Einfluss hervorgebracht, da diese Erscheinung öfter wiederkehrt. Das oberste Geschoss ist modern, der Portego der ersten Etage breiter als der der zweiten.

Das Haus auf dem *Campiello della Feltrina* hat im Parterre, welches nicht auf das Wasser, sondern direct auf das Plätzchen mündet, zwei Kaufläden mit scheinrecht geschlossenen Thüren und Fenstern; in der ersten Etage einen Portego mit drei Bogen, getragen von zwei fast zu kurzen Säulen, in der zweiten hingegen, die hier die Hauptetage zu sein scheint, einen Portego mit vier Oeffnungen, deren Bogen von drei schlanken Säulen getragen sind. Sämmtliche Oeffnungen haben Eselsrücken mit eingesetzten Nasen, unten ohne, oben mit Blumen auf den Scheiteln, sämmtlich aber ohne Scheiben; das dritte (halbe) Geschoss, dicht unter dem Hauptsims, hat Stichbogenfenster. Ecksäulen haben diese Façaden noch nicht.

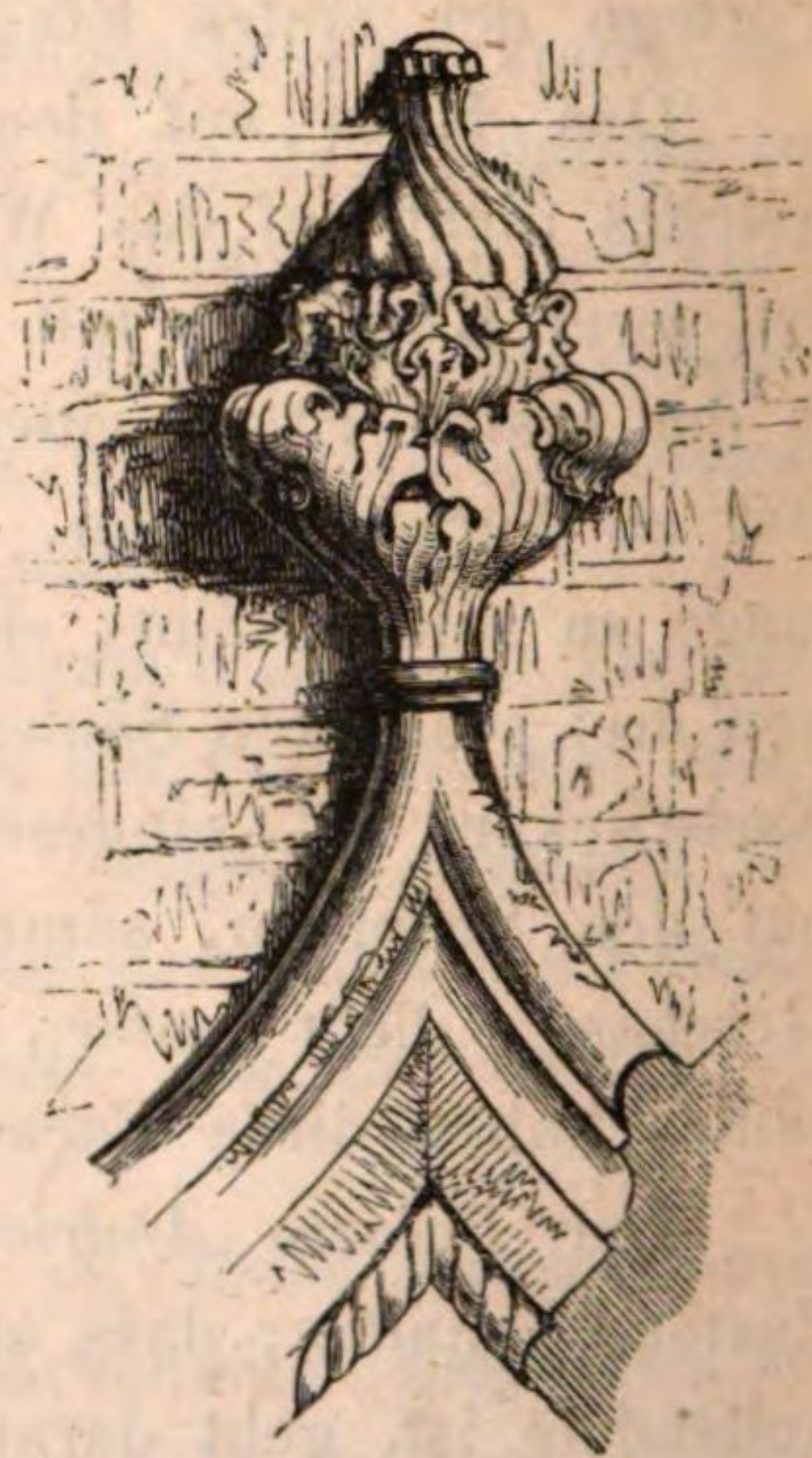
Der *Palazzo Andriolo* hat sich noch fast ganz im ursprünglichen Zustand erhalten; dass er von den eben besprochenen der am spätesten vollendete ist, geht daraus hervor, dass er selbst über den Bogen des Untergeschosses Blumen hat.

Pal.
Andriolo.

Das Erdgeschoss, welches kaum 2,30 Metres hoch ist, wird jetzt durch modernisirte Kaufläden eingenommen, scheint aber schon ursprünglich für solche Räume bestimmt gewesen zu sein, auf die wir weiter unten bei der Betrachtung einiger wenigen erhaltenen Exemplare zurückkommen werden. Darüber liegt eine *Mezzana* von 3,42 Metres Höhe, in der sich wahrscheinlich die Comptoirs für den Engroshandel

befanden. Gerade in der Mitte der Façade liegt ein Pergolo von vier Bogen, deren ziemlich niedrige Säulen (mit Fuss und Capitäl 1,76 Metres hoch) auf dem den Fussboden bezeichnenden Sims aufstehen; wenn man vor dem Gebäude steht, auf der rechten Seite des Pergolo befinden sich drei Fenster von 0,8 M. lichter Breite mit unegalen Zwischenschäften; da diese Fenster alle Brüstungen von 0,76 M. Höhe haben, so sind ihre Pfeilerchen nur 1° M. hoch, indem ihre Kämpfer mit denen des Pergolo in einer Höhe liegen; links neben dem im Ganzen 4,7 Metres breiten Pergolo steht, unmittelbar an denselben anstossend, die Hauptthür. Diese ist im Lichten 1,75 M. breit und 2,96 hoch, scheidrecht geschlossen und von einem 0,4 breiten Gewände umzogen; die ganze Fläche dieses Gewändes ist glatt; blos nach dem Lichten zu zieht sich an seiner Ecke ein gewundner Viertelstab (0,05 breit) herum und nach aussen ist es mit dem Doppelzahnschnitt (0,025 breit) eingefasst, bei dem Sturz tritt an die Stelle des letzteren ein Karnies mit überschlagenden Blättern, welcher sich um den lothrecht weiter gehenden Doppelzahnschnitt herum verkröpft und so eine Art Kämpfercapitälchen bildet; auf diesen Sturz nun setzt sich ohne Weiteres das Schild eines stumpfen Spitzbogens mit kleiner Schneppe, welcher dieselbe Lichtenweite hat als die Thür; die Archivolte ist etwas schmaler als das Gewände und ihr Profil sowie die Gestaltung der den Bogen krönenden Blume aus Fig. 50 zu ersehen. Dadurch dass der Zahnschnitt, der an den Seiten lothrecht aufsteigt, unmittelbar über der Blume sich hinüberzieht, entstehn zu den Seiten der Blume Zwickelfelder, in denen Scheiben sitzen, deren Umkreis mit einem steifen Blumenkranz umzogen ist. Zur Linken dieser in ihren grossen Verhältnissen drückend auf die ganze in bei weitem zarteren Massen gestaltete Façade (ihre ganze Länge beträgt 14,4 Metres) wirkenden Thür steht in der *Mezzana* ein Fenster in Stichbogen geschlossen, welches wir für bedeutend später halten; hier mag wohl, da ja der *Campo S. Angelo* früher Wasser war, das Gondelthor und darüber vielleicht ein Aufzug für Waaren gewesen sein. Die *Entrada* geht durch Erdgeschoss und *Mezzana* durch. Was nun die Details der *Mezzana* betrifft, so sind ihre Bogen ziemlich stumpfe Spitzbogen, im Scheitel kurz geschneppt und am Kämpfer verlängert und dabei etwas eingezogen, so dass sie eine ganz orientalische Silhouette

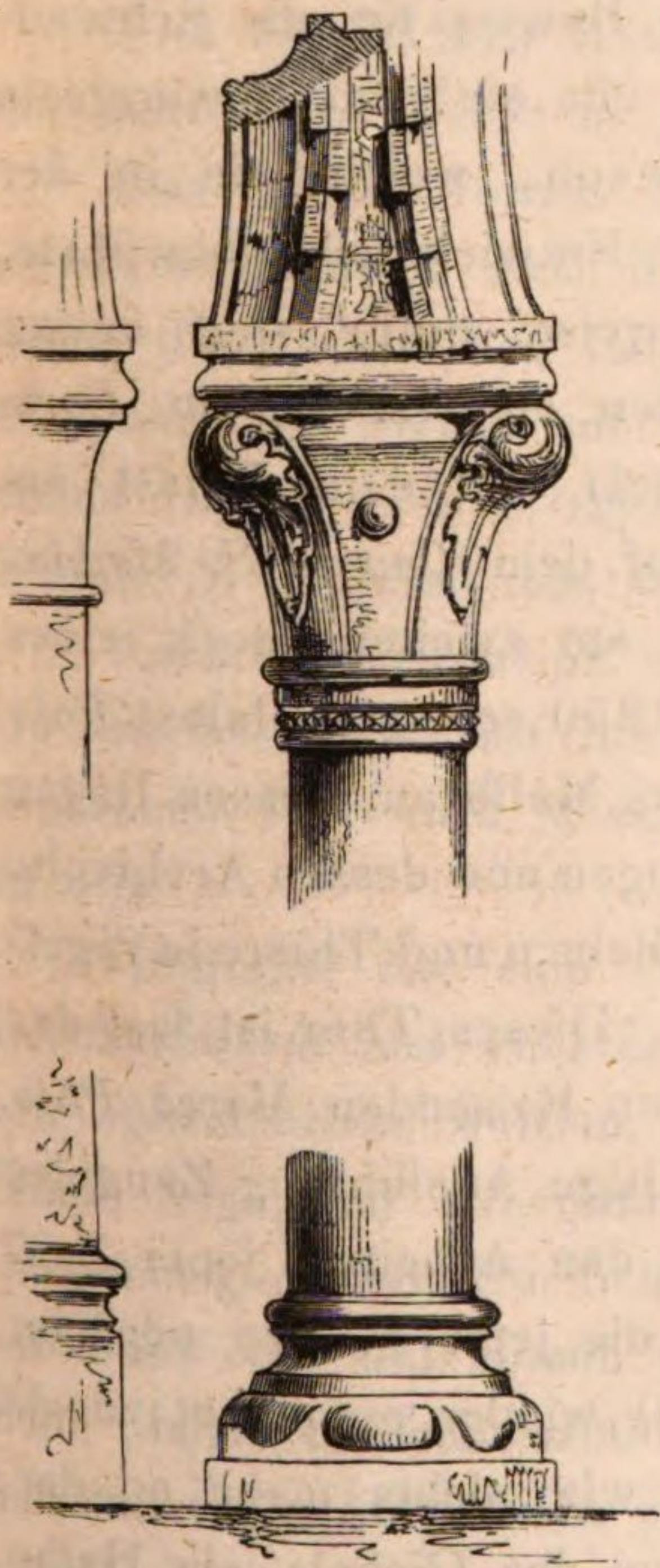
Fig. 50.



haben. Die Gestaltung des Archivoltenprofils und der Säulen sieht der geneigte Leser am besten aus Fig. 51. Die Basis deutet auf romanischen, die Capitälblätterform auf normannischen, das Einziehen der Bogen auf orientalischen Einfluss, während in den kurzen Verhältnissen der Säulen (1 zu $4\frac{1}{2}$) und ihrer starken Verjüngung, sowie im Kämpferprofil, welches sehr dem Fig. 39 und 40 gegebenen ähnelt, sowie in den überschlagenden Blättern etc. sich noch byzantinischer geltend macht. Gerade dies Schwanken aber scheint uns der sicherste Beweis dafür, dass wenigstens der bis jetzt beschriebene Theil dieser Façade aus jener Zeit stammt, wo innere und auswärtige Kämpfe etc. die Venetianer wechselsweise mit so vielen Völkern in nähere Berührung brachten als je zuvor, wo das Banner des heiligen Markus siegreich auf den Thürmen Konstantinopels wehte, wo Venetianer und Genuesen auf der Küste Asiens sich um das Recht an einer Kirche stritten und der dadurch entsponnene Kampf bis in die Gewässer zwischen Sicilien und Calabrien sich zog.

Der obere Theil ist bei weitem jünger; der Pergolo wiederholt sich

Fig. 51.



in derselben Disposition wie unten und hat zu jeder Seite zwei Fenster mit breitem Mittelschaft. Die Fenster sowie die Oeffnungen des Pergolo sind ziemlich schlank, die Brüstungen niedrig; dies und die Art der Arbeit nebst der Gestaltung des Laubwerks an Capitälern und Scheitelblumen lässt auf das Ende des 13. Jahrhunderts schliessen, während die Anwendung von Scheiben fast eine frühere Zeit vermuthen lässt. Die Brüstungen und Nasen sind schon als gothisches Masswerk gestaltet etc. Auf alles das kommen wir bald zu sprechen bei Betrachtung der Palastbauten des venetianisch-gothischen Stils; jetzt wollen wir zunächst noch das Wenige betrachten, was an Kirchen und sonst historisch constatirten Gebäuden aus der italienisch-byzantinischen Periode und der ersten Entwicklungszeit der Eselsrückenbogen erhalten ist. Darunter nimmt durch das an ihn sich knüpfende historische Interesse

die erste Stelle ein die *Casa Falier*, das Stamm- und wahrscheinlich Casa Falier. das Geburtshaus des unglücklichen Dogen *Marino Falier*, nach dessen

Hinrichtung dasselbe im Jahr 1355 confiscirt und verauctionirt wurde, aber trotz dem seitdem immer wiederkehrenden Wechsel der Besitzer noch bis heute im Munde des Volks den Namen jenes Unglücklichen bewahrt hat. Es ist ein ziemlich kleines Haus am *Ponte de' SS. Apostoli*, welches seine Façade dem *Campo* gleiches Namens zukehrt und diese kleine Façade zeigt ein fast noch bunteres Gemisch, als das schon S. 67 erwähnte und später nochmals zu erwähnende Haus am *Campo dei Mori*; so ist z. B. eine antike runde *Ara* als Säulenschaft benutzt, der Sockelfries und ein Theil der Archivolten des Erdgeschosses sind byzantino-romanisch, andere Bogen sowie die Anordnung des Hauptgeschosses sind italienisch-byzantinisch. Einzelnes aber deutet schon auf die beginnende Ausbildung der Eselsrücken und da dieses Einzelne durchaus nicht später eingesetzt sein kann, wovon wir bei genauerer Besichtigung des Verbandes etc. uns deutlich überzeugt haben, so haben wirs hier jedenfalls mit einem Bauwerk aus der Zeit von 1220—1250 zu thun, bei dessen Aufführung man frühere Bautheile ganz willkürlich wieder benutzte. Aber gerade diese Erscheinung ist charakteristisch für die betreffende Zeit, wir finden darin den Beweis für die architektonische Unklarheit, die damals herrschen mochte, den Beweis für die Schwankungen, die die Kunst zu überstehen hatte, ehe sie zum Bewusstsein ihrer selbst kam und dadurch die Kraft gewann, welche sie in der nächsten Periode durch überraschend schnelle Entwicklung bewährte. Zeugen dieses Kampfes und namentlich Beweise dafür sind ausser einigen historisch nicht festzustellenden Portalen etc. (z. B. am *Corte del Remer* zwischen dem *Fondacho dei Tedeschi* und dem Palast am *Traghetto dei S. Apostoli* und eine Hausthür auf dem *Campo S. Maddalena*) einige Bogen in dem *corte della Ramera* am zweiten Stock eines Hauses und ein vermauertes Thor an dem um 1250 erbauten Palast *Polo* bei *S. Giovanni Grisostomo* unweit des Theaters *Malibran*, dessen Bogen oben rund geschlossen und hufeisenförmig eingezogen und dessen Archivolte mit Pflanzenverschlingungen verziert ist, welche Blumen und Thiere in regelmässig vertheilten Kreisumfassungen umziehen. Dieses Thor ist fast das Einzige, was von der Wohnstätte des berühmten Reisenden *Marco Polo* übrig geblieben ist, gibt aber durch seine sorgfältige Ausführung Zeugniß ab für die technische Fertigkeit Einzelner unter den Arbeitern jener Zeit.

Kirchen.

Wie wir oben S. 111 erwähnten, wurde die jetzt *S. Leo* oder im Venetianerdialect *S. Lio* gen. Kirche um 1100 wieder aufgebaut; doch ist von dem damaligen Bau eigentlich so gut wie nichts mehr an der Kirche erhalten; höchstens kann man die Form des Giebels, ein Halbkreis mit zwei sich daran lehnenen Quadranten, sowie die glatten Mauern ohne Strebepfeiler als alt annehmen.

1102 wurde *Vitale Michieli* in *San Zaccaria* begraben, welche schon mehrere Umbauten überstanden hatte; das Grabmal aber scheint bei der spätern totalen Umgestaltung der Kirche weggekommen zu sein.

Von der 1114 erbauten Klosterkirche *S. Ciprian* in Murano ist nur noch das Mauerwerk des Glockenthurms übrig, dessen achtseitiger Pavillon später mit einer zwiebelförmigen Haube versehen ward, der übrigens aber ganz den Seite 63 erwähnten Typus der Glockenthürme Venedigs trägt, nur mit dem Unterschiede, dass er zwei Pavillons übereinander hat, einen vierseitigen mit gekuppelten Rundbogenfenstern und darauf noch einen achtseitigen; dieser letztere hat an jeder Seite eine halbkreisförmige Bogenblende (vielleicht früher offen), darüber einen Rundbogenfriess und darüber einen schönen Ornamentenfriess. Wie wir sehen werden, steht diese Anordnung nicht vereinzelt da.

Die Grabschrift des Dogen *Dom. Michieli* in *S. Giorgio maggiore* vom Jahr 1130 könnte auf die Vermuthung bringen, dass diese Kirche wenigstens theilweise noch dieselbe sei, welche unter *Tribuno Memmo* gebaut ward; dem ist aber nicht so, wie wir später sehen werden.

Von der kleinen Kirche *L'Annunziata* wird später bei Betrachtung der Kirche *S. Maria de' Carmini* die Rede sein.

Das 1131 erbaute Spital *S. Clemente* auf der Insel gleiches Namens, steht noch zum Theil und dient als Verbannungsort für Geistliche; die Kirche hat häufig nebst dem Kloster ihre Besitzer gewechselt, und fast ebenso oft sogenannte Verschönerungen erlitten, so dass nichts mehr vom ursprünglichen Bau daran zu erkennen ist. Die Kirche *S. Marziale* hat dasselbe Schicksal erlitten.

Auch die Kirche *S. Salvatore* hat nichts von ihrer ursprünglichen Gestalt behalten, als höchstens das eine kleine Seitenportal auf der Nordseite und auch dieses scheint nicht ganz unverändert geblieben zu sein.

Hingegen hat sich von der 1147 erbauten Kirche *S. Luca* der Glockenthurm fast vollständig erhalten, während die Kirche selbst, wie wir später sehen werden, bedeutend verändert worden ist. Sein unterer Theil folgt dem allgemeinen Typus, die Bogen der hohen Blenden in den wenig verjüngten Seiten sind jedoch in stumpfem Spitzbogen geschlossen und mit Nasen versehen, die Spitzbogenarchivolten sind mit dem doppelten Zahnschnitt eingefasst und ruhen auf einem Kämpfergesims; über ihnen zieht sich ein Bogenfriess hin, der nicht aus nebeneinandergesetzten, sondern aus sich durchkreuzenden Rundbogen besteht. Das Hauptglied dieser Rundbogen ist ein Rundstäbchen, die durch die Durchkreuzung entstehenden kleinen Spitzbogen sind mit Nasen ver-

Campanile.
S. Luca.

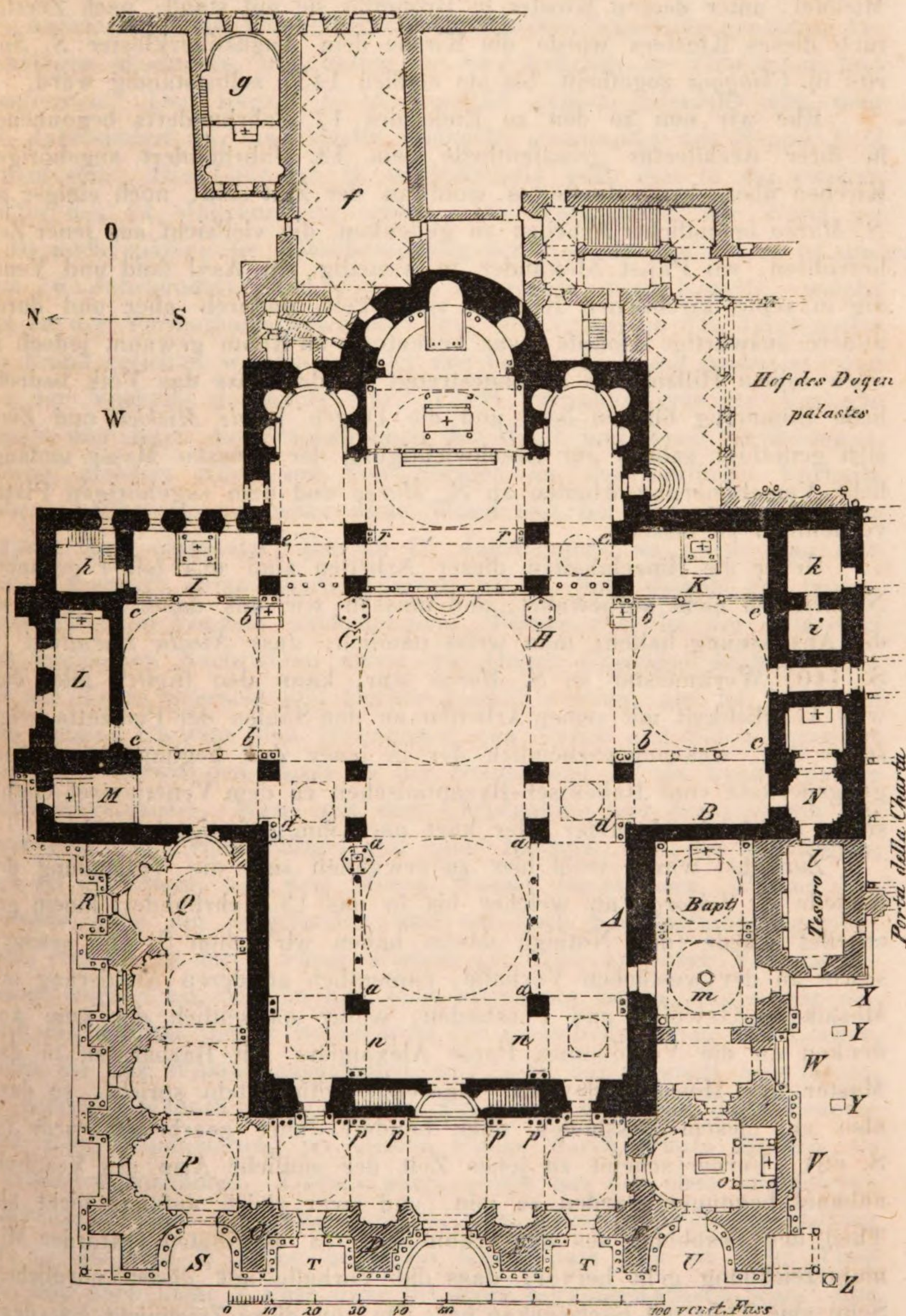
sehen, über der Bogenreihe ist ein glatter Friess, darüber ein durch schief gestellte Ziegel erzeugter Zahnschnitt und eine Hohlkehlenplatte. Der darauf stehende vierseitige Pavillon ist ein wenig höher als breit, und seine Seiten enthalten keine Doppelfenster, sondern je eine breite, mit kaum merklich zugespitztem Bogen überdeckte Oeffnung, durch die man in ein Kreuzgewölbe blickt; die Archivolte hat eine flache Hohlkehle und den bekannten Doppelzahnschnitt als Einfassung, und ruht auf einem ähnlich profilirten Kämpfergesims; über ihr steht ein Bogenfriess, bestehend aus fünf sehr stumpfen Spitzbogen ohne Nasen; dann folgt ein glatter Friess, bedeckt durch eine weit vorspringende Dachziegelschicht. Auf diesem Pavillon ruht ein zweiter, achteckiger; jede Seite trägt eine Rundbogenblende, über der sich ein ganz byzantinischer Ornamentenfriess herumzieht; darüber kommt ein aus Mauerziegeln construirter Hauptsims von ziemlich bedeutender, aber noch nicht kühner Ausladung.

Sehr interessant ist eine kleine freistehende Hofpforte auf dem *Campiello di S. Luca*, am Fuss dieses Glockenthurms, welche wahrscheinlich gleichzeitig mit demselben ist. Ueber dem gleich den Gewänden ganz glatten, blos mit dem doppelten Zahnschnitt eingefassten scheinrechten Sturz liegt ein Rundbogen mit ausgemauertem Schilde, der einen sehr spitzen Giebel trägt; auf der einen Seite nach dem Platz zu steht im Schild ein Wappen, im Giebel ein Spitzbogen und darüber eine Scheibe, alles Dreies glatt und mit dem Doppelzahnschnitt eingefasst, auf der andern Seite hat der Doppelzahnschnitt der Archivolte eine sehr spitze, schmale Schneppe, im Bogenschild sitzt eine Scheibe mit dem schon oben mehrfach erwähnten geflügelten Löwen, der ein Lamm erwürgt; im Giebelfeld eine etwas kleinere mit zwei Vögeln; diese Reliefscheiben sind jedenfalls älter, s. ob. S. 63; sie sind auch nicht das Interessanteste an diesem Portal, dies sind vielmehr die unsers Erachtens hier zuerst in solcher Ausdehnung verwendeten Formziegel; die theils schräg, theils im Zickzack gelegten Schichten des Bogenschilds und des Giebels nämlich bestehen abwechselnd aus glatten und aus Formziegeln, welche Letzteren, als Binder verwendet, auf der nach aussen gekehrten, etwa 2 Zoll ins □ messenden Seite theils ein Dreieck, theils ein über Eck stehendes Quadrat, eine Raute, einen Kreis etc. zeigen, so zwar, dass die Figuren bündig mit den glatten Steinen, der Grund vertieft steht; die Arbeit ist äusserst accurat. Das Ganze sieht aus, als wenn damit nur hätte eine Probe zur Verwendung solcher Steine in grösserem Massstab gemacht werden sollen, und wir werden bald sehen, dass diese Verwendung nicht lange auf sich warten liess.

Um diese Zeit ging auch der Campanile von *S. Marco* seiner

Vollendung, obgleich langsam, entgegen. 1150 war er bis zur Glocken-
stube fertig, und 1178 vollendete man den Pavillon, welcher aber kaum

Fig. 45.



200 Jahre stand, so dass wir später nochmals auf ihn zurückkommen
müssen.

Von der 1175 gegründeten Kirche *S. Benedetto* kann ebenfalls erst weiter unten die Rede sein, da sie später einem vollständigen Neubau unterworfen ward; sie führte anfangs den Namen des Erzengel Michael, unter dessen Kloster in Brondolo sie mit stand; nach Zerstörung dieses Klosters wurde die Kirche dem Augustinerkloster *S. Spirito* in *Chioggia* zugetheilt, bis sie endlich 1437 selbstständig ward.

An *S. Marco*.

Ehe wir nun zu den zu Ende des 12. Jahrhunderts begonnenen in ihrer Architectur grösstentheils dem 13. Jahrhundert angehörigen Kirchen übergehen, dürfte es wohl an der Zeit sein, noch einiger an *S. Marco* befindlicher Arbeiten zu gedenken, die vielleicht aus jener Zeit herrühren, wo Papst Alexander in Venedig ein Asyl fand und Venedig in seine kirchlichen Kämpfe verwickelt, dadurch aber und durch andere auswärtige Kämpfe zwar bedeutend an Ruhm gewann, jedoch in allen seinen Hilfsmitteln so angestrengt wurde, dass das Volk bedrohliche Stimmung blicken liess und die Dogen *Vitale Michieli* und *Ziani* sich genöthigt sahen, zur Beschwichtigung der grossen Masse umfängliche Verschönerungsarbeiten an *S. Marco* und dem zugehörigen Platze vornehmen zu lassen.

Ueber die Einzelheiten dieser Arbeiten sind uns leider genauere Nachrichten nicht aufbewahrt, und müssen wir uns daher lediglich an die Anschauung halten; man weiss nämlich, dass *Nicola Barattieri* (s. S. 140) Werkmeister an *S. Marco* war, kann also füglich alles das, was Aehnlichkeit mit seinen Arbeiten an den Säulen der Piazzetta zeigt, sowie das, was augenscheinlich der in jener Zeit beginnenden Uebergangsperiode vom Italienisch-Byzantinischen zu dem Venetianisch-Gothischen angehört, als unter oder kurz nach ihm gefertigt betrachten.

Zunächst würde wohl hier zu erwähnen sein die Vollendung der Kapelle *S. Isidoro*, an welcher bis in das 13. Jahrhundert hinein gearbeitet wurde (das Nöthige davon haben wir schon S. 138 gesagt), sowie an der westlichen Vorhalle, namentlich an deren Auszierung mit Mosaik an Gewölbe und Fussboden, wofür namentlich der zum Andenken an die Versöhnung Papst Alexanders mit Barbarossa in das Muster des Mosaikfussbodens eingesetzte rothe Stein spricht, so dass also an diesem Fussboden über hundert Jahre gearbeitet wurde (s. S. 69). Ferner scheint zu jener Zeit der südliche Arm des Vestibulanbaues begonnen worden zu sein, und zwar gleich anfangs nicht als Theil des Vestibuls; aus der schon Seite 73 erwähnten Oxforder Miniaturzeichnung geht hervor, dass die Vorhalle auf dieser nördlichen Seite eine Thür mit Eselsrücken hat. Da nun diese Zeichnung erst dem 14. Jahrhundert angehört, so muss man allerdings glauben, dass der ganze südliche Anbau erst dieser Zeit angehört; aber dabei geräth man

theils mit den Formen dieser Theile, theils mit historisch constatirten Thatsachen in Conflict; auch ist gerade diese Stelle der in Rede stehenden Zeichnung etwas unklar, und die Eselsrückenpforte kann ebenso gut für die zu jener Zeit gerade vollendete *Porta della Charta* gelten. Die Aufklärung dieser Dunkelheit müssen wir dem Scharfsinn geübterer Archäologen überlassen, und halten uns hier lediglich an Thatsachen und Bauformen. Der Bogen *U* in Fig. 45 gehört jedenfalls erst dem 14. Jahrhundert an, und dürfte vielleicht gleichzeitig mit *S* und *P Q* erbaut sein. Die Thür bei *W* ist jedenfalls auch erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaut. Die Verkleidung der Wand bei *V* ist noch später; die Ausschmückung der Kapelle *Zeno*, *o o*, ist aus Kapelle Zeno. dem 16. Jahrhundert, und doch ist es gerade diese Kapelle, welche uns zu der Vermuthung bewogen, dass hier schon im 12. Jahrhundert ein Raum errichtet worden sei, der zur Gottesverehrung bestimmt, und von der Vorhalle gesondert war. Diese Trennung von der Vorhalle scheint uns durch die Beschaffenheit der Wand und ihrer Verzierungen, welche gleiches Alter mit den übrigen an der mittleren Vorhalle haben, nachgewiesen; wäre diese Wand erst bei Ausschmückung der Kapelle *Zeno* eingesetzt, also im 16. Jahrhundert, so würde man sich wohl schwerlich damals herbeigelassen haben, jene damals für barbarisch geltenden Formen nachzuahmen. Ferner aber ist der Altarstein laut kirchlichen Nachrichten durch den Dogen *Domenico Michieli* 1125 mit aus Tyrus gebracht und hierher gestellt worden, als der Stein, auf dem stehend Christus den Bewohnern von Tyrus und Sidon gepredigt habe, und neben dem Altar in der Seitenwand ist ein byzantinisches Relief eingemauert, Marie mit dem Christuskind und darunter ein anderer Stein mit einem Engel und einer Inschrift, aus der hervorgeht, dies sei der Stein, aus dem Moses Wasser laufen liess, *Michael Paläologus* habe ihn aufgefunden und mit nach Konstantinopel genommen, von wo er durch *Vitale Michieli II.* 1165 mit nach Venedig gebracht worden sei, der ihn hier habe einmauern lassen. Wenn wir nun auch die Identität dieses Steines trotz der darin befindlichen vier Löcher, durch die das Wasser ausgelaufen sein soll, dahingestellt sein lassen, so müssen wir doch jedenfalls den Transport desselben nach Venedig und seine Einmauerung an diesem Platze durch *Vitale Michieli* als Thatsachen annehmen. Daraus aber, sowie aus den eben angeführten Nachrichten über den Altar erhellt, dass diese Kapelle gleichzeitig mit der Kapelle *S. Isidor* begonnen ward; dass aber im Jahr 1165 der Bau noch nicht 8 Fuss über die Erde heraufgewachsen war. Aus dem Stil der Mosaiken, welche die Gewölbe schmücken, geht hervor, dass dieselben zeitigstens zu Ende des 13. Jahrhunderts gefertigt sind;

sie stellen das Leben des heiligen Markus, eine Jungfrau Maria und einen Engel dar; war vielleicht diese Kapelle ursprünglich der Verkündigung Mariä geweiht? Diese Bestimmung würde wenigstens zu der Lage passen, da sie dadurch gewissermassen zur Vorhalle des Baptisteriums gemacht wird. Zwischen der Kapelle nämlich und dem Baptisterium liegt nur ein schmaler Raum, welcher jetzt durch die Thür *W* zugänglich ist. Da diese Thür aber, wie schon erwähnt, erst aus dem 14. Jahrhundert datirt, und da die beiden Kuppeln des Baptisteriums eine ganz andere Widerlagshöhe habe, als die Wölbungen der Kapelle *O*, so liegt die Vermuthung sehr nahe, dass man diese beiden ziemlich gleichzeitigen Baue ganz getrennt aufführte, und erst später den Zwischenraum schloss, und das Ganze in eine Gebäudemasse vereinigte. Nachdem nämlich die Kapelle *O* schon ziemlich weit im Bau vorgeschritten war, begann man, wahrscheinlich zu Ende des 12. Jahrhunderts, den Bau des Baptisteriums *m*, und wie es scheint gleichzeitig den des Tesoro *l*, weil wohl in dieser Zeit, wo die Schatzkammer des Doms fast täglich Zuwachs durch reiche Geschenke erhielt, der bisher dazu bestimmte Raum *N* zu eng werden mochte. Der Palast mochte damals weiter in die Piazzetta hereinspringen, als jetzt und die beiden in Rede stehenden Räume lagen ganz im Winkel; dies mag wohl die Ursache zu der sehr einfachen Gestaltung ihres Aeussern gewesen sein.

Baptister.

Was zunächst das Baptisterium betrifft, so steht in demselben der S. 95 besprochene s. g. Stuhl des Marcus; ein Basrelief, die Taufe Christi darstellend, und augenscheinlich aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts stammend, deutet darauf hin, dass der Bau noch in diesem fortbauerte. Die Figuren dieses Reliefs sind schon bei weitem schlanker, der Stil etwas edler als um Mitte des 12. Jahrhunderts. Etwas älter ist jedenfalls die Madonna über dem Altar, zu dessen Rechten zwei Marmortafeln mit Blutflecken (?) eingemauert sind, welche von dem Gefängnisspflaster herrühren sollen, auf welchem Johannes der Täufer enthauptet ward; darüber ein Relief, ein Kopf auf einer Schüssel, ebenfalls wie es scheint aus dem 13. Jahrhundert und italienische Arbeit; die Mosaiks, welche ebenfalls das Gepräge dieser Periode tragen, stellen das Martyrium Johannes des Täufers, Heiligenporträts und Heiligengeschichten vor, die Kuppeln aber enthalten Darstellungen des Paradieses und Himmels. Die Disposition der Gewölbe ist hinlänglich aus dem Grundriss zu ersehen. Der Taufstein ist bedeutend später. Das Innere des Tesoro ist bei weitem einfacher, als das der übrigen Theile der Kirche. Ein genaueres Studium desselben war uns theils wegen der vielen darinstehenden Gegenstände (der Schatz ist noch jetzt ungemein reichhaltig, und enthält eine Menge kostbarer

Tesoro.

byzantinischer Arbeiten), theils wegen des kurzen Aufenthalts, der dem Fremden aus Vorsicht darin gestattet wird, nicht möglich, doch schien uns, so weit dies eben in der Kürze zu beurtheilen möglich war, Form und Decorationsweise auf das erste Jahrzehent des 13. Jahrhunderts hinzudeuten; genaue historische Nachrichten haben wir auch nicht aufzufinden vermocht. Aus den Gemälden aber und Mosaiken lässt sich wohl auf die Vollendungszeit, nicht aber auf die Bauzeit schliessen, da, wie wir an andern Theilen der Kirche bereits gesehen haben, oft Jahrhunderte lang an den Mosaiken gearbeitet wurde.

Was das Aeussere damals für einen Anblick bot, wer vermag das zu bestimmen, selbst die Oxforder Zeichnung verbreitet darüber nicht viel Licht; wie es scheint, umzog den ganzen Vorbau ein weit ausladender Hauptsims mit einer Brüstung und Eckthürmchen. Der äussere Zustand der Vorhalle war in der Hauptsache wohl noch der S. 77 und 80 beschriebene, blos durch die S. 137 erwähnte Schliessung der Vorhalle verändert, an welcher noch weiter gearbeitet wurde. Jedenfalls fing man auch um jene Zeit die Herstellung der grossen Archivolten über dem Hauptportale an, da im Jahre 1205 (s. S. 120 und 121) die Pferde daselbst aufgestellt wurden; dass, um den Platz für diese Pferde herzurichten, irgend etwas früher dort Stehendes weggenommen wurde, geht nicht blos aus einigen hier und da zu bemerkenden abgebrochenen Steinen und Ansätzen, sondern auch aus dem höchst unmotivirten Todtlaufen des Simses und der Gallerie gegen diesen grossen Bogen hervor; die Nische unter diesem Bogen war damals jedenfalls noch nicht durch das Mosaik ausgesetzt, und vielleicht noch mit einem ebenen Schild versehen. Man scheint überhaupt an dieser Stelle fast so zu sagen bewusstlos, d. h. ohne Plan gearbeitet zu haben, ja man scheint sich gewissermassen vor der Arbeit an dieser Stelle, vielleicht im dunkeln Gefühl mangelnder Motivirtheit der Anlage, gescheut zu haben, denn ohne dies wäre es eigentlich kaum möglich, dass die Ornamentirung dieses Theils bis in das 14. Jahrhundert hinein gedauert hätte, bei den doch gewiss sehr zahlreichen Arbeitern, die an dem Bau beschäftigt waren; denn dass deren Zahl sehr gross war, geht daraus hervor, dass um jene Zeit (s. S. 118) die Anstellung der Procuratoren nöthig wurde.

Obgleich nun die Vollendung dieser Archivolten in das 14. Jahrhundert aus den oben entwickelten Gründen zu setzen ist, so sind sie doch wahrscheinlich kurz nach oder gleich bei Aufstellung der Pferde entworfen, wenigstens trägt ihre Anordnung ganz das Gepräge jener Zeit des Uebergangs aus dem Italienisch-Byzantinischen in das Venetianisch-Gothische an sich, welcher Uebergang sich hier in Venedig, wie wir

bereits bei Betrachtung der Wohnhäuser jener Zeit gesehen haben, ganz anders gestaltete als anderwärts, wo sich aus dem Kampfe byzantinischer und frühromanischer Elemente die spätromanische Bauweise entwickelte (s. S. 48, 4) welche allerdings hier und da lombardisch genannt wird, eigentlich ganz ohne haltbaren Grund. Das Vorkommen der Benennung lombardisch bei Beschreibungen venetianischer Bauwerke hat, wie wir später sehen werden, eine ganz andere Bedeutung.

Archivolten
des Haupt-
portals.

Was nun jene Archivolten betrifft, so müssen wir sie, obgleich sie sehr spät vollendet wurden, aus den eben erwähnten Gründen jetzt schon in Betrachtung ziehen.

Zunächst über dem Portal, die beiden unmittelbar am Gewände stehenden Säulen verbindend, zieht sich die kleinste dieser Archivolten in einem um circa zwei Fuss gestelzten Halbkreis herum; auf der Stirnfläche enthält sie in nicht sehr erhabener Arbeit Pflanzenranken, Thiere und menschliche Figuren in verschiedenen Bewegungen. Die Arbeit und Ausführungsmanier anlangend, bemerken wir, dass die Contouren scharf hintergesetzt, die Falten eckig gelegt, und die Blätter und Blumen etwas eckig, die Rankenbewegungen fast alle kreisförmig sind, so dass sie förmlich Scheiben zur Umgebung der Figuren bilden. Blätter, Blumen und Figuren sind so gleichmässig vertheilt, und zu so gleichförmiger Tiefe (im Ganzen nicht sehr tief) eingearbeitet, dass schon auf kurze Entfernung das Ganze eben nur aufgehauen zu sein scheint und Haupt- und Nebensache sich vermischen. Alles Zeichen von Haften an byzantinischer Manier, alles also Zeichen von Vollendung dieses Bogens um das Jahr 1200. Was nun den Gegenstand der Darstellung betrifft, so sind darüber die Meinungen verschieden. Wir für unsern Theil vermuthen, dass diese Reihenfolge von Menschen und Thieren, die allerdings zum Theil sehr verstümmelt sind, das Jahr vorstellen soll, und zwar die grössern menschlichen Figuren die Monate, die kleinern Mensch- und Thiergestalten die Zeichen des Thierkreises. Die Laibungsfläche des Bogens enthält lediglich Blatt- und Blumenwerk in ähnlicher Anordnung und ähnlicher Ausführungsweise, wie die Darstellungen der Stirn. Der zweite Bogen ist ganz glatt an Laibung und Stirn. Der dritte und letzte des eigentlichen Portals, welcher den Kämpfersims der Hauptbogen der Vorhalle durchschneidet und dadurch unsere Meinung bestätigt, dass dieses ganze Portal bei der ursprünglichen Anlage gar nicht beabsichtigt gewesen sei (s. S. 78 ff.) hat auf der Stirnfläche 16 weibliche Figuren, die acht Seligkeiten und acht Cardinaltugenden in einzelnen Feldern, die, der Form der Wölbsteine folgend, durch mageres und steifes Rankenwerk gesondert sind. Die Laibung hat Blattwerk, in dessen Ranken die Instrumente der durch die

Monate des Jahres vorgeschriebenen Arbeiten. Die Arbeit bietet noch immer Reminiscenzen des Byzantinischen, doch sind die Bewegungen schon etwas freier, und das Relief nicht ganz so gleichmässig, als bei den Arbeiten des ersten Bogens; all dieses sowie das Costüm der Figuren deutet auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts als Arbeitszeit hin; die Kante zwischen Stirn und Laibungsfläche ist durch ein gewundenes Stäbchen verziert.

Der grosse Bogen nun unmittelbar unter den Pferden, welcher, wie wir oben erwähnten, bis über die Gallerie hinaufragt, obgleich er, wahrscheinlich um diese Inconvenienz möglichst zu vermindern, etwas gedrückt ist, unterscheidet sich in Anordnung und Ausführung seines Schmucks wesentlich von den übrigen. Die breite Archivolte desselben ist von der Laibung durch einen Doppelzahnschnitt getrennt; nach aussen umgibt dieselbe ein Sims mit folgenden Gliedern. Zunächst an der Platte der Archivolte ein Plättchen, darauf ein flacher Zahnschnitt, dann ziemlich starke Hohlkehle, Zahnschnitt, Plättchen und Platte. Die Breite der Archivolte nebst Gliedern beträgt 2 Fuss 8 Zoll, wovon 8 Zoll auf die Glieder kommen, davon nimmt die Platte über 3 Zoll weg; eine genaue Messung ist bei dem verwitterten Zustand des Bogen und bei den vielfachen, theils ungeschickten Reparaturen an den Gliedern kaum möglich. Auf dem Kämpfersims nun ruht zu jeder Seite ein Consolchen, welches eine sehr verwitterte Chimäre stützt, aus deren Kopf die Glieder herausgehen. Diese Anordnung war hier nöthig, um das Vorstehen dieser Glieder über den Kämpfersims zu verstecken.

Unter den
Pferden nach
1205.

Auf der glatten Stirnfläche der Archivolte selbst nun stehen zu jeder Seite (neben jenen Chimären), je zwei kleine Männergestalten, die zusammen eine Vase tragen, deren Formen auf die Zeit nach 1250 hindeuten, und aus der volles, üppiges krauses Blattwerk herauswächst, welches sich in fetten Blättern rechts und links abzweigt; die Haupt- ranke aber zieht sich in acanthusartiger Schwingung herum, und bildet bis in die Gegend des Scheitels vier halbkugelige Ballenblumen, welche mit ihren rosen- oder georginenartig vielgetheilten Körpern weit aus dem Grund vortreten und so gewissermassen die ganze Bogenfläche in 9 Theile trennen, deren oberster am Scheitel etwas breiter ist, als die anderen; dieses oberste Feld, welches von Blattwerk ganz frei ist, enthält drei Brustbilder, unserm Dafürhalten nach ein segnender Christus, mit zwei Propheten zur Seite. Die nun folgenden (drei auf jeder Seite) enthalten zwischen den Blumen und den dieselben verbindenden Ranken theils sitzende, theils stehende männliche und weibliche Figuren, die manchmal einzeln, manchmal zu zweien in die Felder vertheilt sind; die Tradition gibt sie für Propheten aus, ob das aber wahr sei, vermag man kaum

noch zu sagen, da der weisse Marmor, aus dem sie gefertigt sind, sehr durch die Ausdünstungen des Meerwassers gelitten hat, so dass namentlich Köpfe und Arme oft ganz abgewaschen sind; besser erhalten sind die Gewandungen, welche einen sehr elegant entworfenen, leicht und fein gearbeiteten Faltenwurf zeigen, so dass wir uns zu der Vermuthung gedrungen fühlen, dass diese Arbeiten, sowie die Darstellungen der Gewerbe an der Laibung desselben Bogens, welche ähnlich entworfen, obgleich minder fein gearbeitet sind, aus den letzten Jahrzehnten des 13., wenn nicht gar aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammen, in welches wir die obern Arbeiten insgesamt verweisen müssen, die daher erst später zu betrachten sein werden.

An den Seitenthüren um 1270.

Die Bogen der Thüren zur Rechten und Linken des Haupteingangs äusserlich an der Vorhalle, sind stark überhobene Rundbogen, in Vierecke eingeschlossen. Die Archivolten selbst sind mit Ballenblumen und Ranken, die Zwickel mit Engelsfiguren ausgefüllt; der Arbeit nach sind sie in das zweite Dritttheil des 13. Jahrhunderts zu setzen. Die durch sie gebildeten Bogenlichter waren jedenfalls bis 1300, wenn nicht noch länger offen, denn die Bronzethüren, welche in denselben hängen, sind 1300, das Fenstermaasswerk wohl noch später gearbeitet.

Andere in der Stadt.

Etwa gleichzeitig mit den älteren der soeben besprochenen Archivolten mögen noch einzelne Theile der an den andern Seiten die Kirche schmückenden und auch einige in der Stadt zerstreute sein, darunter z. B. der schon erwähnte Bogen am *Palazzo Polo* bei *S. Giov. Grisostomo*. Zwischen dem Blattwerk finden sich bei all diesen Arbeiten lebende Wesen vertheilt, Menschen, kämpfende Thiere, laufende Hasen, Kaninchen, fruchtfressende Vögel etc., auch in den Friesen etc. an den oben betrachteten Wohngebäuden kehren diese Darstellungen wieder.

Mosaik.

Der Fussboden der Kirche, welcher gleich der Decoration der Gewölbe aus Mosaik besteht, hat wahrscheinlich ebenso lange Zeit als diese, zu seiner Vollendung bedurft.

Kugler sagt zwar, diese Mosaicirung sei schon im 10. Jahrhundert begonnen worden, davon kann aber, da 1070, wie wir gesehen haben, erst das Hauptgerippe der Kirche nothdürftig vollendet ward, gar keine Rede sein. Dass die Deckenmosaiken zum Theil schon aus dem 12., zum grossen Theil aber aus dem 13. Jahrhundert stammen, haben wir bereits nachgewiesen; die der Kapelle Zeno z. B. sowie das grosse Mosaik an der innern Seite der Westwand im Dom von Torcello, ein Gemälde von lebendiger Darstellung und gedankenvoller Composition, das Weltgericht darstellend, sowie die Decorationen eines Theils des südlichen Querarms in *S. Marco* gehören wahrscheinlich dieser Zeit an. Später aber noch ist die Mehrzahl der Mosaiken in *S. Marco*,

später auch jedenfalls das Pflaster; einestheils ist es wahrscheinlich, dass man die Decoration des Fussbodens mit so kleinen Steinen nicht eher begonnen, als bis das Innere von Gerüsten wenigstens theilweis freigemacht werden konnte, anderntheils aber deutet Zeichnung und Arbeit an dieser Mosaik auf diese Zeit, indem es augenscheinlich später ist, als das laut Inschrift im Jahr 1111 begonnene Pflaster des Doms von Murano, welches wir schon S. 53 erwähnten, indem es ferner viele Aehnlichkeit hat mit dem Fussboden der normannischen Kirchen in Sicilien, namentlich des Domes zu *Monreale* (1174), nur dass es in den Nachahmungen von durchbrochenen Gittern, Fussangeln, herausstehenden Zacken etc. mehr raffinirte Spielerei zeigt, als jene, so dass wohl anzunehmen ist, es sei um das Jahr 1200 ungefähr begonnen.

Auch findet man mehrfach die Nachricht, dass ein Abt Joachim Abt Joachim 1180 — 1210. (*Gioachimo*) v. *S. Fiore*, welcher ums Jahr 1180 einen Christus gemalt hat und bis in das 13. Jahrhundert hineinlebte, diesen Fussboden entworfen habe. Ob nun gleich diese Nachricht nicht documentarisch feststeht, so ist sie deshalb doch nicht ganz zu verwerfen, da sie mit dem Augenschein übereinstimmt. Sei nun dieser malende Abt oder irgend ein anderer Künstler der Urheber dieses Mosaiks, so viel steht fest, dass er in der Hauptanordnung sich an das hielt, was schon seit dem 6. Jahrhundert mit nur wenigen Abänderungen stereotype Regel bei der Anlage solcher Fussböden war. Der ganze Raum wurde zunächst gemäss dem Gewölbsystem eingetheilt; dadurch ergaben sich unter den Kuppeln Quadrate, unter den Gurtbögen Streifen von grösserer oder geringerer Breite; diese Streifen wurden mit dunklem, z. B. rothem Stein belegt, und dafern sie gross waren, durch eingesetzte Kreise etc. in bunten Steinen unterbrochen, die grossen Quadrate hingegen durch Streifen von hellem Stein in Felder eingetheilt. In diese Eintheilung nun ein gewisses System zu bringen, die Streifen in mannichfachen Verschlingungen etc. durch einander zu leiten, und so das Ganze zu einer harmonischen Gliederung zu gestalten, ferner die Muster zu Ausfüllung der einzelnen Felder zu wählen, das war die Aufgabe des einen solchen Fussboden Entwerfenden. Unser Abt nun scheint dem ersten Theil dieser Aufgabe allerdings nicht sehr gewachsen gewesen zu sein, denn in den breiten Streifen stehen die Kreise ohne allen Zusammenhang willkürlich hineingesetzt, und die Eintheilung der grossen Quadrate unter den Kuppeln lässt ebenfalls manches zu wünschen übrig.

Desto mehr Geschick aber wurde bei Ausfüllung der Felder verwendet, und man erstaunt mit Recht über diese verschiedenen Muster, mit denen die Kreise und Vierecke durchzogen sind; namentlich zeugen die Ausfüllungen der kreisförmigen Felder mit kleinen Sternen, Qua-

draten, Durchschlingungen von Cycloiden und Epicycloiden, diese Netzwerke aller Art von grosser Fertigkeit in Handhabung des Cirkels, manche auch von gutem Farbensinn. Einzelne dieser Sterne, Durchsteckungen und Durchkreuzungen stehen vollständig in Harmonie mit den in Fig. 47 gegebenen Capital- und den Mosaikverzierungen einiger Gurtbogen in der Vorhalle und einiger kleinen Kuppeln, die ebenfalls aus Sternen bestehen, entstanden durch Durchsteckungen, Verknotungen und Verschlingungen von Goldstreifen auf weissem oder blauem Grunde, und welche wahrscheinlich auch aus jener Zeit stammen.

Für etwas später halten wir diejenigen Felder des Fussbodens, in denen Blattwerk und Gestalten vorkommen, also Darstellungen, die eigentlich zum Charakter eines Fussbodenmosaiks nicht passen.

Dahin gehören unter Anderen die beiden Hähne, die auf einer Stange einen Wolf gebunden tragen, die Löwen mit Drachen kämpfend, die schwimmenden oder ausgestreckten Löwen, der lauteschlagende Jüngling (im rechten Seitenschiff) etc., welche alle den Beschauer in Versuchung führen, sie symbolisch zu deuten.

Malerzunft.

Die Künstler, welche an diesen Mosaiken arbeiteten, gehörten zu der Zunft der Maler, welche im Jahr 1147 das Recht erhielt, ihre Fahne auf dem *Campo S. Luca* aufzupflanzen; die Nachrichten über die Entstehung etc. dieser Malerzunft sind nicht ganz klar, und widersprechen einander. Sie lassen sich kaum anders vereinigen, als wenn man annimmt, dass schon früher griechische Maler (vielleicht Byzantiner) in Venedig eine Bruderschaft etablierten, die heilige Sophie zu ihrer Schutzpatronin erwählten, und in dem Haus neben der 1020 erbauten Sophienkirche ihr Innungslocal hatten. Später hatten sich dann so viel Einheimische als Maler ausgebildet, dass sie auch eine Malerzunft gründeten, welche den heiligen Lucas zu ihrem Schutzpatron erwählte, und ihre Versammlungen zunächst in der Kirche *S. Filipe e Giacomo* hielten, bis ihnen die Kirche *S. Luca* eingeräumt ward, und sie endlich 1376 auch ihre Schule zu jener Kirche verlegten.

Die ältere byzantinische Schule bestand daneben noch fort, scheint aber mit der Zeit eher Rück- als Fortschritte gemacht zu haben, und ist endlich zu einer Zunft von Anstreichern etc. herabgesunken, welche noch jetzt in dem Hause bei *Sa. Sofia* ihre Versammlungen hält und ihr Archiv aufbewahrt; das Haus wurde 1532 aus einem Vermächtniss des 1530 verstorbenen Malers *Catena* neu und stattlich aufgebaut. Zwischen diesen beiden neben einander bestehenden Gilden scheinen namentlich anfangs viele Rangstreitigkeiten geherrscht zu haben, so dass schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts sich die Behörden ins Mittel schlagen mussten. 1429 wiederholte sich dies, und 1436 hielt

der Guastaldo der Maler um Revision und Bestätigung der Statuten an.

Erst 1682 aber gelang es, die eigentliche Künstlergilde ganz von jener Sophienzunft zu trennen und ein Malercollegium zu errichten, zu dessen Vorsteher *Liberi* gewählt ward, worauf 1724 die Akademie gegründet wurde.

Ausserdem findet man Nachrichten, dass um das Jahr 1200 ein gewisser Theophylos aus Constantinopel in Venedig eine Malerschule eröffnete; dass Fremde nach Venedig kamen, um dort die Malerei zu erlernen, z. B. um 1200 *Gelasio di Nicolò* aus Ferrara, 1213 *Andrea Taft* aus Florenz, welcher in Venedig die Mosaikarbeit erlernte und den Meister *Apollonius* von dem Markusbau mit nach Florenz nahm. Ferner wird ein *Maestro Giovanni* und ein *Ser Filippo*, beide Mosaicisten ums Jahr 1227, erwähnt; alles Beweise, dass man um jene Zeit in voller Thätigkeit an den Mosaiks in *S. Marco* begriffen war und alles Mögliche that, um geschickte Arbeiter heranzubilden. Mosaicisten.

Diese Nachrichten haben wir blos deshalb beigebracht, weil Malerei und Mosaikarbeiten damals als ganz identisch betrachtet wurden, so dass es wohl möglich ist, dass jener Christus des Abtes Joachim auch ein Mosaik gewesen ist, vielleicht gar der grosse Christus in der Altarnische, der allerdings nach Technik und Zeichnung aus jener Zeit (1180) zu stammen scheint.

Auf die Mosaiks und andere Gemälde werden wir künftig höchstens beiläufig erwähnend zurückkommen und verlassen jetzt dieselben, um noch einige Proben jener orientalisirenden Periode zu betrachten, deren Erwähnung wir bis jetzt verschoben haben, da sie in manchen Stücken von allen bis jetzt betrachteten abweichen und augenscheinlich zusammen gehören, obgleich sie an ganz verschiedenen Orten angebracht sind. Es sind dies drei Thüren, deren Bogen deutlich die Schwankung darlegen, in der sich die Architecten Venedigs befanden, ehe sie von dem Rundbogen mit Schneppe zu den Eselsrücken mit Nasen übergingen. Sie haben nämlich dieselbe Lichtenöffnung wie ein Eselsrücken mit Nasen, nur dass die Nasen sehr tief sitzen und die Oeffnung sich ein klein wenig nach unten verengt. In der Ansicht aber sind die Nasen nicht von eigentlichen Bogen zurückgesetzt, sondern gehen bündig damit und die Archivolten verfolgen dieselbe Linie; dadurch nun bekommen die ganzen Bogen ein orientalisches Aussehen und gleichen sehr den arabischen Bogen in den Moscheen von Cordova sowie auch einzelnen in Persien vorkommenden. Von Vielen ist daher geglaubt worden, sie seien aus Asien nach Venedig gebracht worden, sie sind aber augenscheinlich hier gearbeitet, denn im Gegensatz zu den orientalisirenden Archivolten.

An der
Nordseite.

Hauptlinien ist Styl und Gegenstand der Ausschmückung spätromanisch. Der einfachste unter diesen Bogen ist der am Eingang in das nördliche Kreuzschiff bei *Q* Fig. 45. Derselbe hat bloß die Oeffnung nach dieser Linie mit glatten Marmorplatten verkleidet und sitzt in halbkreisförmiger Scheibe; wahrscheinlich war statt der jetzigen glatten Ausfüllung des Schildes die Verzierungen des zweiten an derselben angebracht und wurde im 14. Jahrhundert, als man *P Q* baute, hinweggenommen und nach *R* versetzt, wo sie sich noch jetzt befindet, während *Q* im Einklang mit den übrigen Theilen der Vorhalle *P Q* verziert ist.

Obgleich nun diese Vorhalle erst im 14. Jahrhundert erbaut ward, so müssen wir doch die Thür bei *R* als ältere Arbeit jetzt in Betracht ziehen. Dass die Verzierungen bei *R* früher an jener innern Thür gewesen sind, schliessen wir erstens aus der Uebereinstimmung zwischen den Bogenlinien des jetzt glatten Bogens jener Thür und der Contour des innern Feldes in dem Schild von *R*, zweitens aber auch daraus, dass die Fugen der Verzierungsplatten von *R* nicht genau passen, überhaupt aber die ganzen Theile von *R* so aussehen, als ob sie schon einmal verwendet gewesen, und da wo sie jetzt stehen, wieder eingepasst wären. Wenn sie auch nicht an der innern Eingangsthür gestanden haben, so müssen sie doch jedenfalls von Anfang herein wo anders verwendet gewesen sein, namentlich da sie auch ihrer Arbeitsmanier nach um beinahe ein Jahrhundert früher sind, als die übrigen Theile der Fassade, an der sie stehen. Der Sturz des scheitrechten Thürgewändes steht noch niedriger als die Halsglieder der untern Säulenreihe; da nun das Gebälk zwischen beiden Säulenreihen dem Bogen als Kämpfer dient, so ist der dadurch entstandene Platz mit ein paar kleinen Reliefplatten und glatten Füllungen dazwischen ausgefüllt; der obere Zahnschnitt des Gebälks läuft als Kämpfersims durch und auf ihm steht das Bogenschild von der beschriebenen Form, eingefasst durch ein Simschen, welches aus Zahnschnitt, Carniess und Plättchen besteht.

Innerhalb dieses Simschens läuft ein Streifen herum, der mit Ornamentenranken in ganz spätromanischer Weise ausgefüllt ist; sehr schlanke Stengel, welche in ihren Windungen Blumen und Thiere haben, während die diese Windungen verbindenden Rankentheile fast geradlinig sind. Das durch diese Ranken eingeschlossene eigentliche Feld nun hat nur noch eine sehr kurze Schneppe und enthält ein Relief: Maria sitzt neben der Krippe, in der das Kind schläft, Esel und Ochs stehen zur Seite; oben im Scheitel steht der Stern mit lothrecht herabgehendem Kometenschweif; zu seiner Seite zwei Engel. Die ganze Platte hat augenscheinlich in einem schmälern Bogen gesessen als jetzt, wo rechts und links noch Platz zwischen ihr und dem nun folgenden Bogen ist;

da man aber die Stücken dieses Bogens, der also erst schmaler war, wieder hat benutzen wollen, so hat man ihn unten auseinander gerückt, damit er noch Aufstand auf dem Gebälk finde, dadurch ist er niedriger geworden und sitzt mit dem Scheitel auf dem Scheitel des Schildes auf, während an der Seite, wie erwähnt, noch viel Zwischenraum ist; dadurch aber ist das Nichtpassen der Fugen herbeigeführt. Die Archivolte dieses Bogens ist an der Laibungsfläche nicht verziert, auf der Stirn aber zieht sich an der Kante nach der Laibung zu eine Reihe schräger Blättchen hinauf, aus denen Ranken herauswachsen; zwischen diesen Ranken sitzen Engel mit Kerzen oder Stäben und zwar auf jeder Seite fünf, und oben in der Schneppe noch einer, also im Ganzen elf. Die Schneppe ist natürlich nach aussen sehr lang; da nun das Ganze im Schild einer zweiten, in wenig überhobenem Rundbogen gelegten Archivolte steht, so hat sie oben abgeschnitten werden müssen; abermals ein Beweis, dass das Ganze nicht hierher bestimmt war. Diese äussere Archivolte nun ist ganz ähnlich angeordnet, als die grösste an der Westfront unmittelbar unter den Pferden; die Darstellungen sind: im Scheitel Christus, zu jeder Seite sechs Apostel und zwar je fünf davon in halber Figur aus den Ranken herauswachsend, der unterste aber auf einem hochlehnigen Stuhl sitzend. Die Laibungsverzierung ist ähnlich, bedeckt aber kaum die halbe Tiefe der Laibung; abermals ein Beweis für unsre Vermuthung.

Die Thür, welche vom südlichen Kreuzarm in den vordern Theil Am Tesoro. *N* des Tesoro führt, ist ganz ähnlich, nur einfacher, die Schildplatte enthält zwei stehende Engel mit Stäben, die zusammen eine Tafel halten, die Archivolten Blumenranken mit Vögeln.

Auch an der Umkleidung der *Palla d'oro* ward sowohl 1209 als Palla d'oro. 1344 und 45 geändert und verziert. Ob auch der hinter dem Hauptaltar stehende zweite Baldachin mit den gewundenen Säulen aus durchschimmerndem Alabaster in jener Zeit erst zusammengestellt worden, oder ob er vom ersten Bau her stammt und vielleicht ursprünglich den Bischofstuhl bedeckt hat, das haben wir nicht ermitteln können.

Nachdem wir nun die wichtigsten von den Werken jener Uebergangsperiode betrachtet haben, wenden wir uns zu den Werken einer ganz entschieden veränderten Kunstrichtung. Es ist eine ganz eigenthümliche Erscheinung, dass während an den eben betrachteten Werken der Einfluss des Orients unverkennbar ist, und das spätromanische Element noch in voller Geltung bleibt, eine andere Gruppe von Bauwerken in derselben Stadt emporsteigt, welche unverkennbar unter dem Einfluss der occidentalen Richtung steht. Vielleicht liegt der Grund hierzu darin, dass die Architecten aus verschiedenen Gegenden herzu-

berufen wurden, vielleicht auch bildeten sich unter den Architecten ebenso wie unter den Malern zwei Parteien, wovon die eine der orientalischen, die andere der occidentalischen Richtung huldigte; leider wissen wir über die Architecten jener Zeit sehr wenig; dass die Baukunst damals in hohem Ansehen in Venedig stand, geht aus den vielen Bauten hervor; auch finden sich Nachrichten, dass vornehme und reiche Leute sie dilettantisch trieben. *Milizia* erwähnt z. B. einen *Marco Giuliano*, der im 12. Jahrhundert auf seine Kosten und unter eigener Leitung ein Hospital baute. Auch erzählt er, dass 1154 *Domenico Morosini*, als der Bau des Campanile wieder in Angriff genommen werden sollte, diesen Bau dem Architecten und Bildhauer *Buono* übergab. Dieser *Buono* soll auch das Kastell *del Uovo* etc. in Neapel, in Pistoja *San Andrea* und in Florenz *S. Maria Maggiore* gebaut haben, sowie das Rathhaus in Arezzo. Seine Bauweise war, aus diesen Werken zu schliessen, zwar in der Hauptsache spätromanisch, in Einzelheiten hier und da sogar hingen ihm byzantinische Reminiscenzen an, aber er neigte sich doch schon etwas zur Gothik hin. Mit *Nicolo Barattieri* zugleich soll ein Architect aus Constantinopel nach Venedig berufen worden sein, dessen Bild der alte Mann mit dem Finger am Mund an der einen Archivolte am Hauptthor sein soll.

Zu den Architecten dieser Zeit gehört auch *Pietro di Cozza* von Limena, welcher 1172 den grossen Saal in Padua begann, welcher gleich den Kirchen *dei Eremitani*, *S. Giacomo* und *S. Sofia* in Padua sehr viel Motive und Einzelformen enthält, welche in Venedig häufig wiederkehren. Ebenso findet man an dem alten Theil des Doms von Ferrara eine lange Säulengallerie, deren Bogen (überhobene Rundbogen mit Schneppen an der Archivolte) lebhaft an Venedig erinnern; die Treppe des Rathhauses in Verona ist effectiv venetianisch, auch viele Wohnhäuser daselbst. Selbst die Antoniokirche in Padua kann den venetianischen Einfluss durchaus nicht verleugnen, sowohl im Grundriss als im Aufbau und Detail. Es ist auch nichts natürlicher als dies, da diese Städte theils Venedig unterjocht waren, theils mit den Venetianern in einem nähernden Handelsverkehr standen.

In Bologna auf dem Platz *S. Domenico* stehen zwei Grabmäler aus den Jahren 1289 und 1300, welche ganz den Charakter und die Ornamentik der von uns in dieselbe Zeit gesetzten Archivolten tragen.

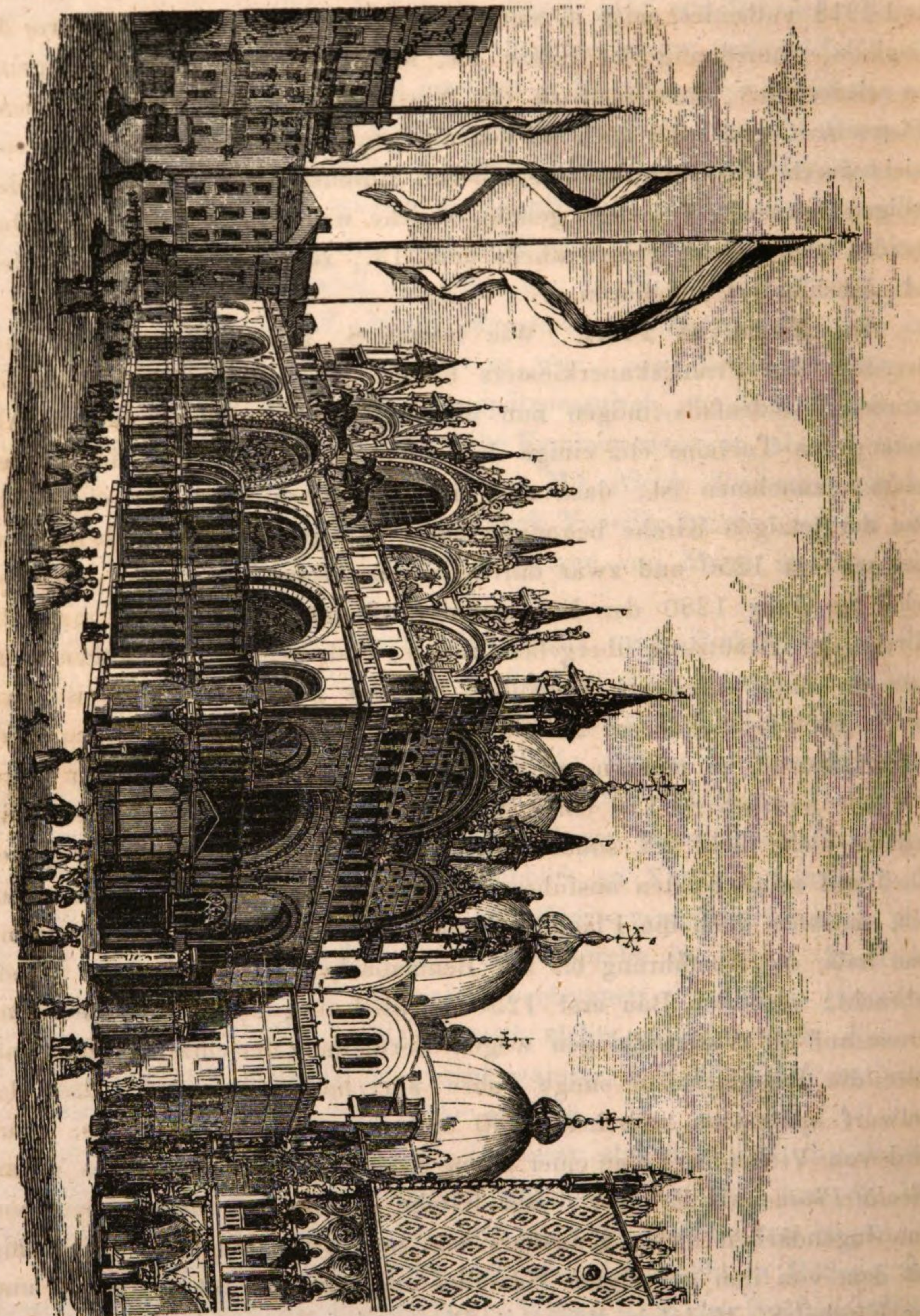
Ein ähnliches Grabmal, aber nicht so reich, steht in Padua, und dasselbe Motiv, aber in durchdachterer Weise, ist in den Scaligergräbern zu Verona durchgeführt. Wollten wir aber alle die Denkmäler, welche das Gepräge venetianischen Kunsteinflusses an sich tragen oder von venetianischen Künstlern errichtet sind, beschreiben, so würde unser

Werk übermässig an Umfang gewinnen; unsere Leser werden uns daher wohl verzeihen, wenn wir diese Werke blos da, wo es unbedingt nothwendig erscheint, anführen.

Der grosse Saal *Pal. della Ragione* in Padua nun, 1172 begonnen und 1218 vollendet, zeigt in seinen Details, namentlich in der Form der Capitäle, Anordnung der Simse etc. so vieles, was in Venedig genau so wiederkehrt, dass man zu der Vermuthung getrieben wird, dieser *Pietro de Cozza* habe auch in Venedig gearbeitet, oder wenigstens vielleicht durch seine Schüler wesentlichen Einfluss auf die Gestaltung derjenigen Bauwerke Venedigs gehabt, welche wir nun zu betrachten haben werden und welche grösstentheils dem 13., zum Theil aber auch dem 14. Jahrhundert angehören.

Sa. Maria ai Frari. Wie bereits S. 118—119 erwähnt, war S. Maria ai Frari 1192—1280. der Bau des Franziskanerklosters bereits im Jahr 1192 beschlossen worden. Jedenfalls mögen nun über den Verhandlungen wegen Abtretung des Terrains etc. einige Jahre ins Land gegangen sein, so dass kaum anzunehmen ist, dass noch im 12. Jahrhundert der eigentliche Bau der jetzigen Kirche begonnen habe. Einige zwar wollen behaupten, dies sei erst 1250 und zwar durch *Nicolà Pisano* geschehen; da aber schon im Jahr 1280 der Bau soweit vollendet war, dass man die Kirche der Benutzung übergeben konnte, und nicht zu vermuthen steht, dass ein Bau, der durch freiwillige Beiträge gerade in der Weise, wie der in Rede stehende, zu Stande kam, binnen dreissig Jahren zu Ende geführt wurde, so müssen wir annehmen, dass er früher begonnen ward. Wie wir nämlich S. 119 eines Nähern anführten, steuerten die Theilnehmer nicht Geld bei, sondern der Eine liess diesen, der Andere jenen Theil auf seine Kosten ausführen. Um diese Gaben zusichern zu können, mussten doch die Pläne vorliegen, also selbst wenn man annimmt, man habe die Ausführung bis zur Benutzbarkeit in 30 Jahren zu Stande gebracht, also den Bau erst 1250 wirklich begonnen, so muss man ferner auf die Verhandlungen wegen Vertheilung der einzelnen Bautheile unter die Beisteuernden einige Jahre abrechnen, dergestalt, dass der Entwurf spätestens zwischen 1230 und 40 gemacht sein muss. Nun wird von Vielen in Folge einer kaum dahin deutbaren Stelle des Vasari *Nicolà Pisano* als Erbauer dieser Kirche genannt; es müsste aber dann Nicolà Pisano. eine Jugendarbeit dieses Künstlers sein und wäre ohngefähr gleichzeitig mit dem von ihm gefertigten Basrelief am Dom zu Lucca (1233) und der Kirche *S. Michel* in Borgo in Pisa und früher noch als *S. Antonio* in Padua. Während er nun in all diesen Werken noch an der spät-romanischen Richtung festhält, während diese Werke eine ziemliche Schwerfälligkeit der Verhältnisse an sich tragen, (*S. Antonio* in Padua

wenigstens in den untern Theilen), während namentlich letztere Kirche äusserlich fast blos Rundbogen und Schnepfenbogen zeigt und sich in *Fig. 52.*

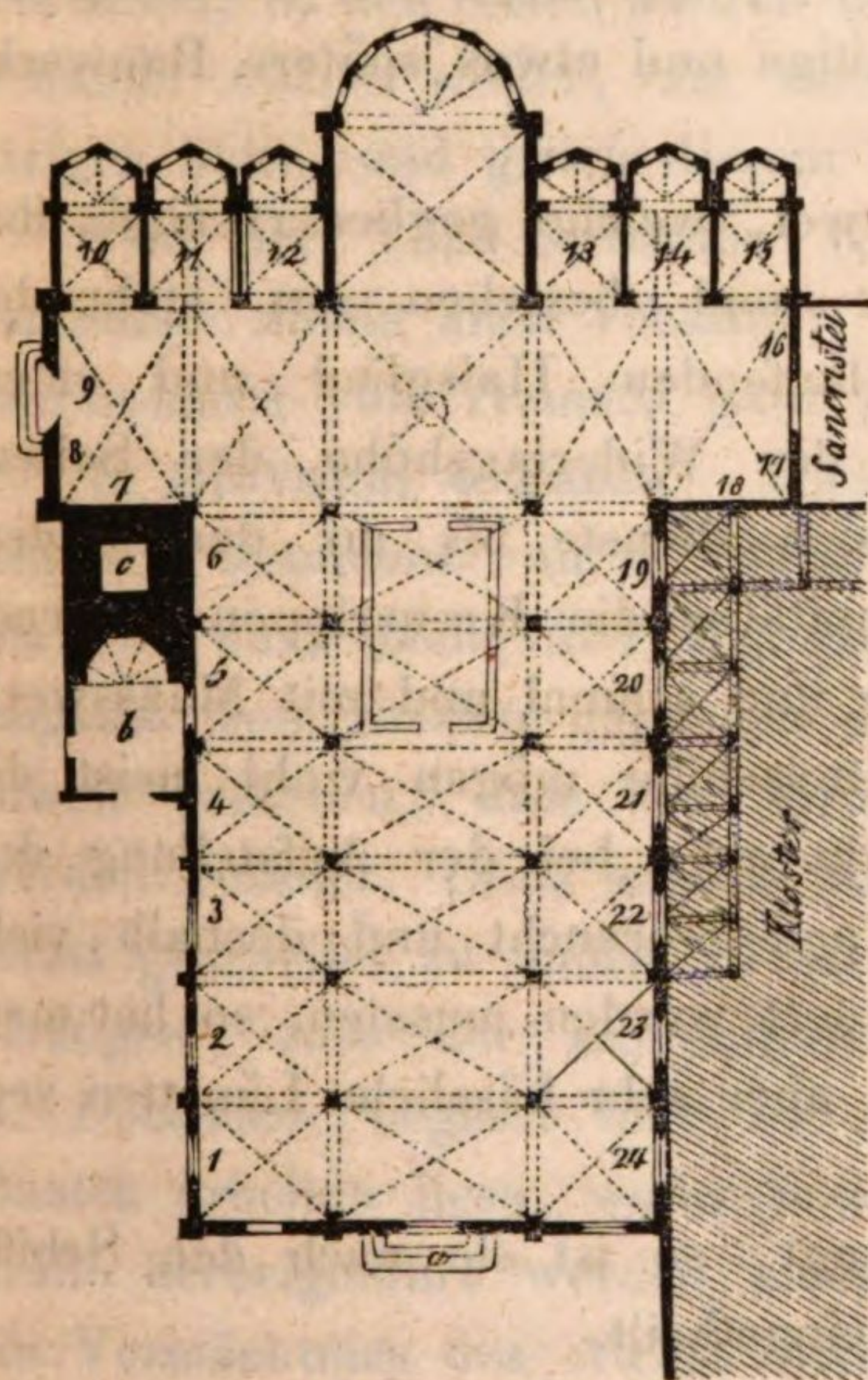


ihrer ganzen Architectur ein bedeutendes Hinneigen zu orientalischen Formen und ein grosses Gefallen an vielen horizontalen Abtheilungen ausspricht, die selbst im Innern oft auf störende Weise sich zwischen

die Spitzbogen hineinschieben, während bei der ganzen Anordnung der Hauptanlage von *S. Antonio* unleugbar die Markuskirche als Vorbild benutzt worden ist, hier und da sogar zum Nachtheil des Ganzen, während *Nicolà Pisano* in dieser ganzen Kirche gezeigt hat, dass er die ihm bekannten Spitzbogenformen nicht zu verarbeiten, sich nicht von spätromanischen Dispositionen zu trennen vermochte, soll er die beiden Kirchen *ai Frari* und *S. Giovanni e Paolo* in Venedig noch vor *S. Antonio* entworfen haben?

Dies erscheint dem Beschauer dieser Kirchen kaum möglich, denn sie zeigen nicht nur im Grundriss, sondern namentlich in der Anlage und Entwicklung der Façaden ein ziemlich consequentes Lossagen von

Fig. 53.



der Horizontalen und ein entschiedenes Hinneigen zur deutschen Auffassung der Gothik, eine vollständige Freiheit von Einflüssen des Orients, so dass man eher geneigt sein könnte, anzunehmen, der Architect, der sie entworfen, sei in Deutschland gebildet gewesen. Unter den Bauten der Pisaner Schule zeigen eine ähnliche Richtung nur solche Gebäude, die nach *Nicolà's* Tod begonnen wurden, z. B. *Sa. Croce* und *Sa. Maria novella* in Florenz, beide um 1280 erst begonnen, wo die Kirche *ai Frari* schon benutzt wurde. Doch schreiten wir nun zur Betrachtung derselben. Ihr Grundriss ist ähnlich disponirt, wie der so vieler Franziskanerkirchen derselben und etwas späterer Zeit (wir geben ihn unsern

Lesern in Fig. 53). Daraus ist auf einen von den Franziskanern angenommenen Typus für Kirchenanlagen zu schliessen und vielleicht erstreckte sich der Einfluss der Mönche auf den Bau, nicht blos auf die Disposition des Grundrisses; anderwärts finden wir mehrfach Franziskaner als Architecten erwähnt und es ist also wohl möglich, dass auch hier einer der Mönche den Entwurf zur Kirche lieferte und der eigentliche Bau schon begonnen war (wie dies ja gewöhnlich der Fall ist), als im Jahr 1250 der Cardinal Octavian den Grundstein mit grosser Feierlichkeit in Gegenwart von drei Bischöfen legte; jedenfalls ist anzunehmen, dass der Pfahlrost schon vor dieser Feierlichkeit ge-

schlagen war. Selvatico hegt dieselbe Meinung und fügt noch für seine Vermuthung hinzu, dass ja jedenfalls in dem diese Feierlichkeit betreffenden Document es mit erwähnt sein müsste, wenn ein fremder Architect und namentlich ein so berühmter Mann als Nicolà Pisano den Plan zur Kirche geliefert habe.

Die Seitenschiffe sind etwas, aber nicht viel, niedriger, als das Hauptschiff, dessen Höhe sich im Kreuzschiff fortsetzt, dahingegen die Kapellen neben dem Chorschluss bedeutend niedriger sind; die Grundzahl scheint sechs gewesen zu sein; vom Hauptportal bis an die Vierung sind sechs Gewölboche, von zwölf Pfeilern getragen, die Chornische ist im halben Zwölfeck, die sechs Kapellen daneben im halben Sechseck geschlossen; der ganze Bau ist in seinen Haupttheilen aus Ziegeln construiert, zum Theil auch das Simswerk, und diese Durchführung der Ziegelconstruction erinnert an gleichzeitige und etwas spätere Bauwerke in Ferrara, Brescia etc.

Die Pfeiler sind rund bis auf zwei, welche gegliedert sind, ihre Capitäle sind mehr breit als hoch und bestehen aus stehenden Blättern zwischen einem rundum laufenden Halsglied und einem poligonem Kämpfer; sie stehen in der Widerlagshöhe der Seitenschiffe und von ihnen aus ziehen sich Dienste bis an das Widerlager der Mittelschiffwölbung, auf Capitälen die Kreuzrippen tragend; die Fenster der Seitenschiffe sind lang und schmal und mit Maasswerk ausgefüllt. Die obern Fenster der Mittelschiffe mögen wohl meist die Gestalt von Rosetten gehabt haben; da aber bei der Aufstellung der zahlreichen Monumente die untere Wand gebraucht und deshalb viele der schmalen Seitenschiffenster vermauert werden mussten, so hat man sie in allerdings mehr Licht spendende, aber sehr hässliche Lünetten verwandelt.

Was nun die Westfaçade anbelangt, so ist sie nach den Schiffbreiten in drei Theile durch Lisenen eingetheilt.

Die Mauerflächen steigen in schlanken Verhältnissen und ohne alle Unterbrechung durch einen Gurtsims bis zum Giebel auf, an dem sich ein Bogenfriess von sich durchkreuzenden Rundbogen hinaufzieht, der sich um die Lisenen herum kröpft, auf welchen, sowie auf den Giebelspitzen, Tabernakel stehen, ganz so, wie wir sie auf der Markuskirche und noch an andern Bauten des 14. Jahrhunderts finden werden, aus welcher Zeit sie auch zu stammen scheinen, ebenso, wie die östliche Façade und die Portale. Das grösste derselben steht an der Westseite, deren oberer Theil drei grosse Rundfenster trägt; das Maasswerk, womit diese vielleicht ausgefüllt waren, ist verschwunden.

Ein ähnlicher Giebel mit Portal, Rundfenster, Ecklisenen und

Tabernakeln befindet sich über dem Eingang zur Capelle *Coma* (*b* in Fig. 53) und auch an der Langseite sind statt der Strebepfeiler Lisenen angesetzt, worin vielleicht, sowie in dem sehr raschen Bau die Ursache zu suchen ist, dass die Mauern und Gewölbe trotz der vielen Anker voller Risse und Senkungen sind. Auf die aus dem 14. Jahrhundert stammenden Theile der Kirche kommen wir später zurück.

Die Kirche *Sa. Trinita*, in welche 1200 der Leichnam des heiligen *Anastasius* geschafft wurde, und welche damals dem deutschen Herrenorden gehörte, wurde später wegen des Baues von *S. Maria della Salute* zum grössten Theil abgebrochen.

San Paternian bietet nichts besonders Interessantes.

Der *Fondacho dei Tedeschi* brannte 1506 ab und wir wissen von dem alten, in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts daselbst errichteten Gebäude nichts weiter, als dass es ohngefähr die Grundgestalt des jetzigen hatte, und gleich diesem etwas über 200 Zimmer zählte.

Von der 1222 erbauten Kirche *Sa. Maddalena* ist ausser dem Campanile nichts mehr erhalten; sie wurde um die Mitte des vorigen Jahrhunderts von *Temanza* ganz neu aufgebaut.

S. Giovanni e Paolo. Diese Kirche, welche in ihrer Anlage sehr viel ähnliches von *S. Maria gloriosa* hat, ist, wie schon S. 121 erwähnt, kurz nach 1234 begonnen. Der Bau scheint allerdings sehr langsam von Statte gegangen zu sein, war aber doch 1253 schon soweit gediehen, dass der Gründer *Jacobo Tiepolo* darin begraben werden konnte. Doch scheint man mehr am Kloster als an der Kirche selbst gearbeitet zu haben. Vielleicht auch wurde der Bau dadurch sehr verzögert, dass der Dominikanerorden 1311 den Bau des Klosters *S. Domenico* begann und so zu gleicher Zeit an zwei grösseren Bauten arbeiten liess, wodurch natürlich eine Zersplitterung der Geldkräfte herbeigeführt werden musste, bis endlich im Jahr 1390 durch ein Vermächtniss des *Nicolo Lion* im Belauf von 10,000 Ducaten wieder Mittel hinzukamen, um an der Vollendung des Gebäudes weiter zu arbeiten. Im Jahr 1430 wurden diese Arbeiten beendet, auf deren Ergebniss wir später zurückkommen müssen; hier kann nur von den Theilen desselben die Rede sein, die dem dreizehnten Jahrhundert angehören, zunächst also vom Grundriss; derselbe bildet, wie der von *S. Maria gloriosa*, ein lateinisches Kreuz mit dreischiffigem Stamm. Die ganze Kirche ist 290 Fuss lang, 125 F. in den Kreuzarmen breit und 108 F. hoch im Mittel- und Querschiff. Vom Hauptportal bis zur Vierung sind fünf Joche, das Querschiff hat zu jeder Seite zwei Joche und ist gerade geschlossen, hat aber ostwärts Seitencapellen. Der Chorbau ist sehr lang und an der Ostseite des Querschiffs legen sich ebenfalls Chor-

*Fondacho
dei Tedeschi.*

*S. Giovanni
e Paolo
1234—1390.*

Benevenuto
della Cella.

nischen an. Alle diese Motive kehren bei verschiedenen Dominikanerkirchen wieder, namentlich aber haben zwei Kirchen vieles ähnliche von dieser, *S. Agostino* in Padua und *S. Nicolo* in Treviso. Der Erbauer der letzteren war der Dominikaner *Benevenuto della Cella*, vielleicht ist er auch als Architect an der Kirche *S. Giovanni e Paolo* beschäftigt gewesen, denn dass diese ein Werk von *Nicolà Pisano* sei, ist ebenso wenig glaublich, als bei der *ai Frari*. Ueber der Vierung steht eine Kuppel.

Die Pfeiler sind rund und haben in der Kämpferhöhe der Seitenschiffe, die bei weitem niedriger sind, als das Mittelschiff, Capitäle mit stehenden Blättern; von diesen Blättern sind acht als krause Acanthusblätter gestaltet, deren Spitze sich umschlägt; dazwischen stehen acht glatte Blätter, deren Umschläge etwas länger sind, als die der andern, und dadurch sich zu Auflagen für die Ecken des achtseitigen Schluss- oder Kämpfersimses gestalten; dieser hat ziemlich reine gothische Gliederung, und von ihm aus steigen kleine Halbsäulchen als Dienste bis zu dem Kämpferpunkt der Mittelschiffgewölbe auf. Aeusserlich sind die Wände dieses Mittelschiffes durch Lisenen unterbrochen, und zwar entspricht jedem Pfeiler eine ziemlich weit ausladende, um die sich der Sims nebst dem ihn tragenden Spitzbogenfriess herumzieht. Der Raum zwischen je zwei solcher Lisenen ist in drei Felder durch sehr wenig ausladende Lisenen getrennt, welche obigen Spitzbogenfriess tragen; im mittelsten Feld sitzt ein Spitzbogenfenster. Die Seitenschiffsmauern haben ebenfalls jedem Pfeiler entsprechend eine stark ausladende Lisene, umkröpft durch den Sims, der hier von sich durchkreuzenden Rundbögen getragen wird. In der Mitte zwischen je zwei solcher Lisenen steht eine etwas schwächere, die aber nicht bis hinauf an den Sims geht und von zwei Spitzbogenfenstern flankirt wird, welche ebenfalls nicht bis hinaufreichen. In dem dadurch entstehenden Raum sitzen jetzt halbkreisförmige Lünetten, früher aber haben jedenfalls hier ganz nahe unter dem Sims Rosetten gesessen, und darunter hat sich entweder eine kleine säulengetragene Gallerie herumgezogen, oder hat wenigstens dahin kommen sollen, an der Westfaçade sind die Ansätze ihrer Bogen und Wölbungen noch zu sehen; diese Westfaçade müsste, wenn sie so ausgeführt wäre, wie nach den Ansätzen etc. der Entwurf gewesen zu sein scheint, sehr schön sein. Sie ist nämlich durch Lisenen der innern Schiffseintheilung entsprechend in einen hohen Mittelgiebel und zwei niedrigere Halbgiebel getrennt; diese Lisenen gehen aber nicht ganz herab. Unten nun hat sich jedenfalls eine Vorhalle der Kirche vorlegen sollen, dem Mittelschiff entsprechend in drei Oeffnungen, vor jedem Seitenschiff in je zwei Oeffnungen, die entsprechenden Bogenan-

sätze sind noch vorhanden. Darüber hätte sich dann die Gallerie in derselben Höhe wie an den Längenmauern der Seitenschiffe herüber gezogen, vor dem Mittelschiff mit sieben, vor jedem Seitenschiff mit fünf Bogen. Der darüber noch hervorstehende Theil des Giebels ist fertig gewesen, und enthielt in der Mitte eine grosse, an jedem Seitenschiffgiebel eine kleinere Rosette; nur der Mittelgiebel ist noch jetzt in seiner Vollendung erhalten. Die Gliederung der Rosette ist in ihrem Profil rein gothisch; das Hauptglied, eine ziemlich grosse Hohlkehle, ist abwechselnd in rothen und weissen Steinen ausgeführt. Den Abschluss nach oben bildet ein ziemlich bunt gegliederter Sims auf Spitzbogenfriess, der sich um die Lisenen kröpft, und dann am Giebel herumzieht; Lisenen und Giebelspitze tragen Tabernakel. Doch ist alles dies später und werden wir daher nochmals darauf zurückzukommen haben, ebenso wie auf einige Seitenkapellen und auf die Mehrzahl der in dieser Kirche enthaltenen Denkmäler.

Von der 1232 erweiterten *Sa. Chiara* ist nichts Interessantes mehr erhalten.

Im Jahre 1125 war, wie wir S. 115 erwähnten, das Carmeliterkloster mit der Kirche *dell' Annunziata* gegründet worden. Bald ward diese sehr kleine und niedrige Kirche zu eng, und man beschloss den Bau einer neuen, welcher jedenfalls vor 1208 begonnen wurde, da in diesem Jahre der Leichnam der *S. Elena* dahingeschafft, und gegen das Jahr 1250 benutzt werden konnte, und den Namen *S. Maria dei Carmini* oder *del Carmele* erhielt, an welcher jedoch noch bis gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts fortgebaut ward.

S. Maria del Carmine.

Der Grundriss ist ebenfalls ein lateinisches Kreuz. Das Langschiff hat vom Eingang bis zur Vierung sechs Joche mit sechs Kreuzgewölben über dem Hauptschiff. Die Scheidegurte zwischen Haupt- und Seitenschiff aber sind getheilt, so dass zwischen dem Westgiebel und den starken Vierungspfeilern auf jeder Seite je zwölf Bogen auf elf Säulen stehen, und zwar in zwei Reihen über einander. Dadurch sind über den Seitenschiffen Emporkirchen erzeugt. Die hohe Aufmauerung des Mittelschiffs hat in jedem Joch ein Rundbogenfenster.

Das Querschiff steht gegen die Seitenschiffe nicht vor, hinter der Vierung liegen drei Apsiden neben einander, deren jede ein Quadrat mit angesetztem Chorschluss bildet, die mittlere ist im halben Vierzehneck, die seitlichen in drei Seiten eines Siebenecks geschlossen. An der Aussenseite des Chors ist die Lisenenanordnung noch als ähnlich der von *S. Maria ai Frari* zu erkennen. Der Westgiebel aber ist zwar auch durch Lisenen nach den Schiffbreiten abgetheilt, dieselben tragen aber Figuren ohne Tabernakel und der Mittelgiebel ist ein Halb-

kreis, die Seitengiebel Quadranten; auf das Portal, welches einen spätgothischen Giebel hat, dem aber später römische Säulen untergeschoben worden sind, kommen wir nochmals zurück.

Der Thurm drohte zu Ende des 17. Jahrhunderts den Einsturz, wurde aber 1688 durch *Giuseppe Sardi's* Geschicklichkeit gerettet. Das Innere hat ungemeine Veränderungen erlitten, so viel man aber erkennen kann, sind die Säulen selbst und die Bogen noch die alten. Die runden Marmorsäulen sind sehr schlank, und im Verhältniss zu der Last, die sie zu tragen haben, ziemlich schwach, ihre Capitäle haben die Hauptform von Fig. 41, sind aber breiter und tragen auf einer ähnlich, wie in Fig. 41 profilirten Kämpferplatte überhobene Rundbogen, während die Hauptwölbungen in stumpfen Spitzbogen ausgeführt sind; ein Beweis für den frühen Beginn und die langsame Beendigung des Baues. Aus dieser Zeit, aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, datirt auch eine etwas veränderte Form der Campanilepavillons; dieselben sind nämlich achteckig und tragen einen hohen runden Helm, in der Regel aus Ziegeln aufgeführt. Beispiele davon sind die Thürme von *Sa. Giustina*, *S. Mar. Zobenigo* und *S. Möise*; ähnlich, aber weniger motivirt ist der von *S. Polo* mit rundem Helm auf viereckigem Pavillon.

Grabmonu-
mente 1252.

Im Jahr 1252 starb *Marino Morosini* und wurde in der Vorhalle *S. Marco* begraben. Man wusste keine bessere Hülle für den Leichnam eines Dogen zu finden, als einen altchristlichen Sarkophag mit zwei rohen Basreliefs, wovon das eine Christus mit den zwölf Aposteln, das andere Maria mit Weihrauchfässer tragenden Engeln darstellt.

1253.

Auch zu dem Begräbniss *Giacomo Tiepolo's* 1253 benutzte man einen antiken Sarkophag, welcher dann auch den Lorenzo Tiepolo aufnahm; er steht an der linken Seite des Eingangs an *S. Giov. e Paolo*. War dies nun bloß Trägheit oder war wirklich die Bildhauerei in Venedig damals so schwach, dass man besser that, einen alten Sarkophag zu benutzen, als einen neuen machen zu lassen? Wenn dies wirklich der Fall war, so hat sie sich wenigstens sehr schnell gehoben, wie wir bald sehen werden.

Pilaster aus
Acre.

Im Jahre 1256 hatten die Venetianer bei einem Kampf um die Kirche *Sa. Saba* in *Acre (Ptolemais)* den Sieg über die Genuesen davongetragen, und als Trophäe brachte Lorenzo Tiepolo zwei Pilaster vom Portal dieser Kirche mit nach Venedig, wo sie auf der Südseite der Markuskirche (s. Y, Y. Fig. 45.) aufgestellt wurden. Die Zeit ihrer Aufstellung wird verschieden angegeben, und ist auch in Bezug auf die Säulen ganz gleichgültig, wichtiger in Bezug auf den Bau der Kirche, weil sie vor einem Portal *W* stehen, welches nach unserm Dafürhalten kaum vor 1300 errichtet sein kann, wie wir später sehen werden.

Die Kirche, von der diese Pilaster genommen sind, war im 6. Jahrhundert erbaut und die Pilaster jedenfalls gleichzeitig damit; sie sind quadratisch im Grundriss, ziemlich bedeutend verjüngt, und haben im Ganzen ungefähr $5\frac{1}{4}$ untern Durchmesser zur Höhe; der untere Theil auf 2 Durchmesser Höhe, war ganz glatt und jedenfalls erst im 13. Jahrhundert wurden in diesen Theil lateinische Kreuze, auf Scheiben stehend, eingearbeitet, der obere Theil des Schafts auf $2\frac{1}{4}$ Durchmesser Höhe, ist mit Ornamenten verziert: Weinranken, Vasen mit Weinblättern und Trauben, Blumen und Granatäpfel in der Weise ausgearbeitet, wie wir dies bei den in dem ersten Abschnitt betrachteten Arbeiten in Torcello etc. gesehen haben, die Capitäle enthalten dürftige Acanthusranken in steifer, fast geschmackloser Anordnung mit halbumgeschlagenen Eckblättern, das Halsglied stehende Blätter und darunter einen griechischen Stab. Den Abakus bildet ein steifer Carniess mit einem flachen Zahnschnitt darüber, kurz aus Allem geht hervor, dass in jener Zeit die Kunst in Asien trotz der trefflichen griechischen Vorbilder eben nicht höher stand, als in Europa, und dass diese griechischen Vorbilder eben nur dazu dienten, die Künstler vor gänzlichem Vergessen der Technik zu hüten, die auch an diesen Pilastern nicht ganz schlecht ist. Das Merkwürdigste an diesen Säulen sind jedenfalls ein paar Monogramme, ähnlich wie man sie an den Capitälen Ravenna's, sowie auch an einzelnen Capitälen von *San Marco* findet. Ueber die Bedeutung dieser Monogramme haben sich die Archäologen den Kopf schon sehr zerbrochen und haben dieselben in allen Sprachen deuten wollen; der eine hat ein *Deo optimo maximo* heraus gelesen, der andere ein *Theodoricus magnus*, ein dritter den Nilschlüssel darin gesehen, ein anderer den Baphomet etc. Unsers Erachtens müsste man annehmen, dass die Buchstaben, aus welchen sie zusammengesetzt sind, bei Entzifferung zu griechischen Worten zusammenzustellen seien, wo diese Worte sich dann jedenfalls als Gebet oder als Lobpreisung Christi herausstellen müssten, denn so sind ja auch die ravennatischen zu entziffern.

1268 wurde *Reniero Zeno* in *S. Giovanni e Paolo* begraben; sein Grab 1268. Grab bietet nichts Interessantes.

Kurz vorher (s. S. 122 u. 23) waren zwar die *Scuole de la Carità* und *S. Giovanni Evangelista* gegründet worden, ihre Baulichkeiten aber gehören dem 14. Jahrhundert an.

Die 1272 restaurirte Kirche *S. Biaggio e Cataldo* ist ebenfalls bei weitem später durch einen Neubau ersetzt worden.

Wir sind nun an einem wichtigen Wendepunkt für die Kunst Venedigs angelangt, dessen Ursache S. 123 u. 24 angegeben wird. Die dadurch herbeigeführte Selbstständigkeit der venetianischen Kunst-

richtung konnte sich natürlich nicht sofort aussprechen, aber sie wird, im Anfang wenig, später mehr und mehr sichtbar.

Grab 1280.

Das Grabmal *Jacomo Contarinis* im Kreuzgang der Kirche *S. Maria ai Frari* in der der Kirche zugewendeten Seite zeigt noch nichts besonders Bemerkenswerthes, sondern ist nur erwähnenswerth als Beweis, dass damals schon der Kirchenbau ziemlich vollendet gewesen sein muss, denn während des Baues mussten an dieser Stelle jedenfalls Gerüste stehen, so dass ein Begräbniss nicht möglich gewesen wäre, wenn nicht der Bau schon bis zur Wegnahme der Gerüste gediehen war.

Grab 1289.

Dasselbe geht für die Kirche *S. Giovanni e Paolo* aus dem Umstand hervor, dass *Giovanni Dandolo* 1289 daselbst begraben wurde und zwar in einem Epitaphium, welches im Allgemeinen die Form hat, wie wir sie bald an mehreren finden werden, aber immer noch für den niedrigen Standpunkt der plastischen Künste in Venedig um das Jahr 1300 Zeugniss ablegt, obgleich die lobende Inschrift in lateinischen Versen zeigt, dass die Venetianer auch damals trotz des vielfachen Unglücks durchaus nichts an ihrem Stolze verloren hatten. Von dem 1280 begonnenen Bau von *S. Geremia* ist fast nichts in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten als die Aussenseite einer Seitenapsis und der Untertheil des Campanile, welcher die stereotype Gestaltung hat, zwei Felder mit Eck- und Mittellisenen, welche oben durch überhöhte Rundbogen verbunden sind. Der Pavillon ist neuer.

Tesoro
äusserlich.

Um das Jahr 1291 scheint man mit der Aufführung der Mauern von Baptisterium und Tesoro so weit vorgeschritten gewesen zu sein, dass man zur Decoration derselben schreiten konnte; an dieser Decoration haben wir wiederum ein Zeugniss für die pecuniäre und künstlerische Armseligkeit jener Zeit. Die Mauern sind ganz einfach mit Marmorplatten belegt und mit einigen Gurtsimsen durchzogen. Es scheint zwar, als hätte man beim Anfang dieser Decoration dieselbe reicher beabsichtigt, denn ein stufenartig weit ausladender Sockel läuft an der Südseite hin; zu demselben sind aber alte, wie es scheint aus dem 4. oder 5. Jahrhundert stammende Ornamentplatten verwendet; diese waren wahrscheinlich alle, als man bis an die südwestliche Ecke des Tesoro gelangt war, man fühlte sich aber ausser Stand sie nachzuahmen und führte den Sockel lieber gar nicht weiter; auf demselben stehen an der Ecke zwei Porphyrplatten mit je zwei Kriegergestalten im Relief, über deren Abstammung, Alter und Deutung sich die Archäologen wacker herumgestritten haben; diese Streitigkeiten aber hier anzuführen oder fortzusetzen halten wir nicht für zweckmässig, da die Figuren selbst gar nicht viel künstlerischen Werth haben, auch jedenfalls auf die Kunst Venedigs ohne allen Einfluss geblieben sind.

Auf der Südseite sind neben diesen Figuren noch einige Platten mit Ornamenten eingesetzt, welche sämmtlich älter und zwar ziemlich gleichzeitig mit den Brüstungsplatten im Innern zu sein scheinen. Aber auch hier scheint sich der Vorrath erschöpft zu haben und man hat sich also mit ganz glattem Marmorbeleg begnügt. Auch die beiden untern Gurtsimse sind aus alten Resten zusammengestoppelt; erst mit dem zweiten, und das ist vielleicht schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts gewesen, scheint man sich etwas gerafft zu haben. Derselbe ist ein voller Rundstab mit Plättchen darüber; der Rundstab ist in schiefstehende Quadrate getheilt, in denen Vierblätter stehen. Die darüber stehenden Platten sind felderartig durch schmale Streifen von anderer Farbe abgetheilt.

Hauptsims und Brüstung gleicht dem über der ganzen Vorhalle, auf welches wir bald zurückkommen werden.

Die Schandsäule bei Z auf Fig. 45 soll zugleich mit diesen Pranger. Porphyrplatten und nach andern auch mit den Säulen von Saba im Jahre 1291 nach Venedig gebracht worden sein; wie wir gesehen haben, war *l*, *m* und *o* damals schon gebaut und die Aufstellung dieser Säulen scheint dafür zu sprechen, dass auch *U* um diese Zeit begonnen worden sei. Auch der Umstand scheint dafür zu sprechen, dass die Bronze-*thür U* eine von denjenigen ist, die *Bertuccio* im Jahr 1300 goss, nichts desto weniger müssen wir bei unserer Ansicht stehen bleiben, dass die Decoration von *U* ebenso wie die Thür bei *W* aus dem 14. Jahrhundert herrühren; die Gründe dafür werden wir bei Betrachtung dieser Theile entwickeln.

Von *S. Stin* ist nichts Besonderes zu erwähnen, s. darüber S. 126. Andere Kir-

Die daselbst ebenfalls erwähnte Kirche *S. Catterina* heisst jetzt chen.
S. Eustachio nach dem Umbau im Jahre 1678.

Die *Sancta Maria Nova dell' Assunta* wurde 1535 restaurirt, sowie auch die Kirche *S. Angelo* später einer nicht gerade sehr vortheilhaften Restauration unterlag.

Mit Beginn des 14. Jahrhunderts schon begann das erwähnte Ge- Zustand um
setz seine Wirksamkeit zu äussern; wir wollen zwar nicht behaupten, 1300.
dass dieses Gesetz allein schon die um jene Zeit bemerkbare Veränderung habe hervorrufen können, aber mittelbar wirkte es jedenfalls ein, und von nun an kann man eigentlich erst von venetianischer Kunst-
richtung reden, sowie auch von nun an der Forscher im Gebiete der Kunstgeschichte nicht mehr so unsicher zwischen unverbürgten, sich widersprechenden Nachrichten und der bunten Erscheinung von Werken umherzutasten braucht, die, aus Bruchstücken aller Zeiten zusammen-
geflocht, kaum einen Anhaltspunkt zu einer Vermuthung über die Zeit

ihrer Zusammenstellung abzugeben im Stande sind, denn von nun an finden sich, freilich im Anfang noch nicht gehörig beglaubigt, Nachrichten über Künstler und Kunstwerke vor, und diese letzteren sind wenigstens zum grössern Theil wirklich neugeschaffen.

Bronzethüre
1300.

Im Jahr 1300 goss der Goldschmidt *Bertuccio* die äusseren Thüren der Vorhalle an *S. Marco* laut einer an der mittelsten angebrachten Inschrift; sie bestehen aus je zwei Flügeln; jeder Flügel ist in zwei Füllungen getheilt, welche mit durchbrochenem schuppenförmigen Gitter ausgefüllt sind; auf den Querschenkeln sitzen Löwenköpfe, deren einer einen Ring im Rachen trägt und so als Handgriff und Klopfer dient. Der Styl dieser Köpfe ist sehr mittelmässig, und die dazwischen stehenden Rosetten sind steif.

Selvatico spricht die vielleicht nicht ganz ungegründete Vermuthung aus, dass auch der *S. Leonhard* auf der Nordseite der Vorhalle (eine Reliefplatte) von diesem *Bertuccio* sei; mit der Zeit würde es wenigstens passen, denn diese Platte muss ohngefähr aus dem Jahre 1310—20 sein.

Die *Scuola S. Giovanni Evangelista* wurde auf dem 1307 dazu geschenkten Terrain erst 1348 zu bauen begonnen.

Von dem 1309 gebauten Kloster *S. Giovanni* auf der *Giudecca* ist auch Manches, wiewohl in desolatem Zustand erhalten; es steht dicht neben *Sa. Maria delle Zitelle* und man sieht dem jetzt noch Vorhandenen die 24,000 Ducaten allerdings durchaus nicht an.

1310 starb *Pietro Gradenigo*; sein Grabmal in *San Cyprian* in Murano ist ziemlich unbedeutend. Das von *Marino Giorgio* in *S. Giovanni e Paolo* haben wir nicht auffinden können; wenn es aber nicht mehr künstlerischen Werth hat als das von *Reniero Zeno*, so ist allerdings nicht viel daran verloren; das an letzterem befindliche Basrelief, Christus auf dem Thron zwischen zwei Engeln, ist nämlich ebenso wenig werth näher besprochen zu werden, als folgende Werke:

Eine hölzerne Figur des heiligen *Donatus* im Dom zu Murano vom Jahr 1310.

Ein Capitäl mit Heiligen im Kreuzgang *S. Matteo* in Genua mit der Inschrift: *Magister Marcus venetus fecit hoc opus MCCCX.*, armselige Arbeit.

Eine Brunnenmündung auf dem *Campo d. Raffaello Arcangelo* mit dem Namen *Marco Arian*.

Eine Statue des *S. Simeone profeta* hinter dem Hauptaltar der Kirche dieses Heiligen mit der Unterschrift *Marco Romano*, vom Jahr 1317; und vielleicht von demselben Bildhauer eine ebenso rohe Figur des h. Nicolaus im bischöflichen Ornat, hinter dem Hauptaltar von *S. Nicolò*.

Bereits im Jahre 1301 hatte man im Hinblick auf die Baufälligkeit des Dogenpallastes über einen Neubau desselben berathen, leider aber wahrscheinlich wegen der damit verbundenen grossen Störung für die Regierungsgeschäfte von einem totalen Neubau abgesehen und bloss die *Sala dello Scrutinio* (den Abstimmungssaal) zu bauen beschlossen, der nach *Sansovino* 1309 vollendet ward. Den 28. September 1340 erst wurde die Fortsetzung des Baues beschlossen; da nun jener zuerst gebaute Saal bereits 1571 theilweis und 1577 total niederbrannte, so ist uns wahrscheinlich gar nichts von jenem Bau von 1301 etc. erhalten.

Das Arsenal, 1104 auf der jetzigen Stelle zuerst gegründet, be- Arsenal. durfte einer Erweiterung und namentlich fehlte eine Spinnbahn (*Tana de canero*). Dieser Bau wurde 1304 auf dem früher dem Hause *Molin* gehörigen sumpfigen Terrain bei *S. Daniele* (die südöstliche Spitze des Arsensals) durch Einschlagen von Pfählen begonnen und im Jahr 1307 stand die *Tana* vollendet da, welche jedoch 1579 von *Antonio*, gen. *da Ponte*, neugebaut wurde.

1312 und 1327 wurden abermals Erweiterungen des Arsensals vorgenommen und wahrscheinlich auch damals die Umfassungsmauern des Arsensals mit ihren Thürmen aufgeführt, obgleich die letzteren wenigstens ihre jetzige Gestalt jedenfalls später erhielten, so viel sich wenigstens aus der Formation der Zinnen und Simse schliessen lässt.

Von der Kirche **dei Servi** und den dazu gehörigen Gebäuden sind Dei Servi
1314. nur noch wenige Reste übrig geblieben. Und gerade diese Kirche scheint eines der schönsten Bauwerke jener Periode gewesen zu sein; die wenigen Ueberbleibsel machen es nicht möglich, den Grundriss der Kirche sich anschaulich zu machen; einige Theile der Umfassungsmauern und zwei Portale sind es, die der Zerstörung entgingen, welche wahrscheinlich zu Ende des vorigen Jahrhunderts vorgenommen wurde; das eine fast vollständig erhaltene Portal steht zwischen zwei der die Façade theilenden, ziemlich weit vorspringenden, fast schon als Strebe-
pfeiler zu betrachtenden Lisenen, die mit in die Decoration hineingezogen sind. Die ziemlich rein gothisch profilirten Gewände schliessen sich direct an die Lisenen an, welche gleich den Gewänden und dem Bogen aus abwechselnden Schichten von istrischem Stein und Brocatello bestehen; dies ist vielleicht eine Reminiscenz aus Lucca, ein Zeichen des Einflusses der Pisaner Schule. Hier war vielleicht ein Schüler von Nicola Pisano thätig, vielleicht Andrea Pisano, der ja auch an dem gleichzeitigen Arsenalbau beschäftigt gewesen sein soll, sich aber hier trotz Beibehaltung einiger Reminiscenzen aus seiner Heimath in vielen Stücken doch dem venetianischen Ductus fügte; so steht z. B. das

eigentliche Thürgerüste ganz selbstständig zwischen den Gewänden und ist glatt, blos mit einem gewundenen Stäbchen an der Ecke eingefasst; die Oberkante des Sturzes liegt in gleicher Höhe mit der Unterkante des Kämpfergesimses, welches sich um Gewände und Lisenen herumkröpft und auf dem Gewände selbst nochmals einen Kropf bildet, unter dem die Ueberbleibsel eines Capitäls oder Consols sichtbar sind; die Kröpfe selbst tragen je ein Säulchen von zarten, zierlichen Verhältnissen mit krausblättrigem Capitäl, über dem ohngefähr in $\frac{2}{3}$ Höhe des Portalbogens abermals ein Sims sich um die Lisenen herumkröpft und sich an der Mauer todt läuft; diese Säulchen trugen jedenfalls Statuen oder eine Verdachung.

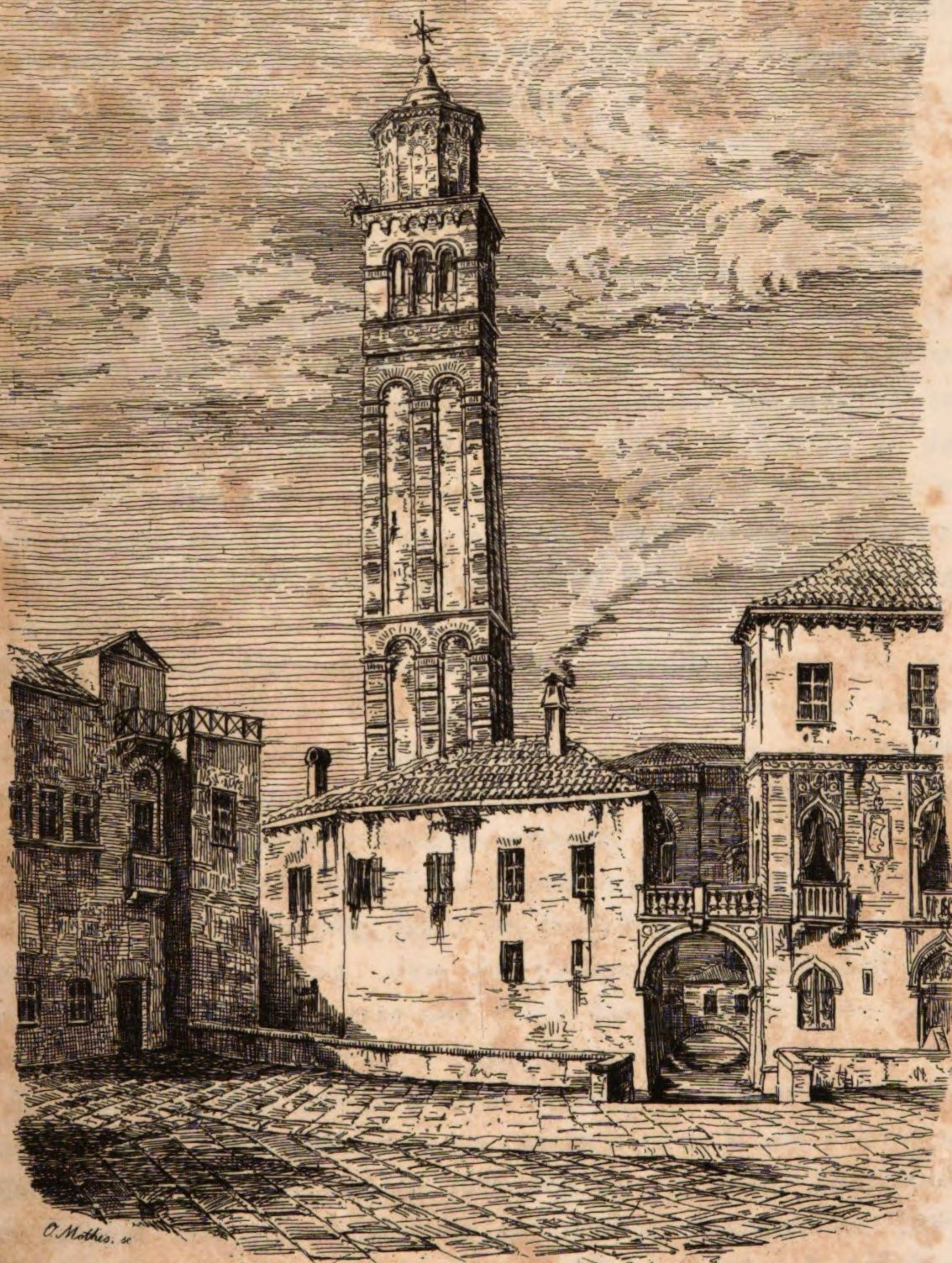
Der Portalbogen selbst, mit derselben Gliederung wie die Gewände, ist ein nicht zu steiler Spitzbogen, nach aussen mit dem venetianischen Doppelzahnschnitt eingefasst. Im Schild steht über dem Thürgerüst ein Rundbogen mit byzantinischer Archivolte, jedenfalls ein älteres, wieder verwendetes Stück; der Raum zwischen ihm und dem Spitzbogen ist durch eine hier ziemlich unmotivirte venetianische Scheibe mit Knopf ausgefüllt. Ueber dem Spitzbogen sind die Ueberbleibsel einer zahnschnittverzierten Platte zu sehen, die wahrscheinlich ein Madonnenbild in Hautrelief trug, wie wir das an ähnlichen Portalen finden.

Die Fenster neben den Lisenen, jetzt nur zum Theil noch erhalten und vermauert, hatten ziemlich schlanke Verhältnisse und waren in Spitzbogen geschlossen. Das zweite noch erhaltene Portal ist bis zum Kämpfer dem ersten sehr ähnlich, der Bogen ebenfalls, es fehlen aber hier die Kröpfe auf den Lisenen und die Säulchen, der Bogen sitzt vielmehr (ächt venetianisch) in einem Viereck, mit Doppelzahnschnitt umzogen und die Zwickel sind mit Scheiben besetzt. Im Bogenschild sitzt ebenfalls eine Scheibe mit dem Brustbild eines Heiligen in ziemlich tief ausgearbeitetem Relief. Der Bau scheint (am 24. März 1318 legte der Bischof feierlich den Grundstein) bis 1330 unter Dach, jedoch erst 1344 zur Benutzung reif gewesen zu sein — es wurde jedoch noch später, vielleicht zum Schaden der Festigkeit und Schönheit des Gebäudes, vielleicht auch in Folge einer Feuersbrunst, daran gearbeitet, denn eine Inschrift vom Jahr 1491, die sich am Hauptportal befindet, besagt, dass in diesem Jahr die Kirche geweiht worden sei.

Die Capelle, gen. *Oratorio del Volto Santo*, vom Jahr 1360 und die *Scola dei Luchesi* vom Jahr 1370 wird später zu erwähnen sein.

S. Stefano.

Die 1325 in der Hauptsache vollendete Kirche **S. Stefano** zeigt uns die venetianische Ziegelarchitectur in ihrer höchsten Blüthe. Es ist eine dreischiffige Basilika ohne Querschiff, aber mit drei Apsiden, das



S. Stefano

Mittelschiff ist fast dreimal so breit als die Seitenschiffe; die Pfeiler aber stehen so eng, dass die Joche im Seitenschiff Quadrate bilden; dadurch nun, dass diese zehn Pfeiler mit der Seitenschiffmauer durch Wände verbunden sind, bilden sich an jeder Seite sechs Kapellen, welche mit Kuppeln überwölbt sind, während das Mittelschiff einen sehr schönen freiliegenden Dachstuhl hat. Das hohe Chor bildet nicht ganz ein Quadrat, durch zwei Kreuzgewölbe überspannt, an welches sich mit sieben Seiten eines Zwölfecks der Chorschluss anlegt; die Seitenpfeiler haben ebenfalls polygone Abschlüsse. In Bezug auf die Disposition des Aeussern ist hauptsächlich zu bemerken, dass die Verhältnisse im Ganzen niedriger sind als bei *S. Giovanni e Paolo* und *ai Frari*, namentlich die Seitenschiffe sind beinahe zu niedrig. Einen Totaleindruck der Kirche zu gewinnen ist sehr schwer, weil blos die Westseite und ein Theil der Südseite freisteht, der Westseite gegenüber aber die Gebäude so nahe gerückt sind, dass man die Verhältnisse dieser Façade eben nur nach Ausmessung derselben richtig beurtheilen kann; man scheint überhaupt mit dem Platz sehr beschränkt gewesen zu sein und war z. B. genöthigt, den ebenfalls sehr versteckten Chorschluss zum Theil auf eine andere Insel, als die Kirche selbst zu setzen, so dass dieser Theil des Baues auf einer Brücke steht. Dadurch wird nicht nur ein sehr malerischer Effect erzeugt, sondern dieser Umstand dient auch zum Beweis, wie weit man damals schon in der Technik vorge-schritten war.

Der neben dem Chorschluss stehende Campanile scheint von demselben Architecten zu sein, wie der der Kirche *ai Frari*, ja sie sind beinahe Zwillinge zu nennen; da nun letzterer, wie wir sehen werden, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gebaut ist, so möchte man auch von dem zu *S. Steffano* dasselbe glauben.

Nun steht aber der untere Theil desselben schief, der obere gerade; im Jahr 1345 wurde Venedig durch ein Erdbeben heimgesucht; darauf stützen wir die Vermuthung, dass der Campanile zu jener Zeit schon bis zum Pavillon vollendet war und durch das Erdbeben diese schiefe Stellung erhielt, worauf man dann lothrecht weiter baute.

Bei dem Ziegelbau scheint man in Venedig dasselbe System befolgt zu haben wie bei den Marmorfaçaden, wie wir es z. B. am Tesoro von *S. Marco* sahen: man vollendete erst den ganzen Bau, Zahnschnitte stehen lassend und setzte dann die gesammten ornamentalen Theile, mochten sie nun aus Formziegeln oder aus Marmorstücken bestehen, an. Ob der Grund zu diesem Verfahren blos in dem Bestreben zu suchen ist, die Kirchen so schnell als möglich unter Dach zu bringen, ohne dass man auf die Vollendung der Verzierungen durch die betreffenden

Grabmäler
etc.

Künstler zu warten brauchte oder worin sonst, wer mag das entscheiden, jedenfalls aber ist dieses in Italien ziemlich allgemein verbreitete Verfahren die Ursache zu der oft auffallenden Stylverschiedenheit zwischen den Grundrissdispositionen und den Façadendecorationen; fehlen doch noch jetzt an vielen Kirchen ganz oder theilweise diese Incrustationen, welche oft bei Betrachtung solcher Kirchen ganz irreleiten können. Auch in den historischen Nachrichten werden dadurch sehr oft Unsicherheiten herbeigeführt, indem häufig Entwerfen und Jahreszahl einer solchen Incrustation als das der Erbauung angenommen wird. Und so scheint es auch hier bei *S. Steffano* zu sein: der hohe Chor und die Westfaçade ist jedenfalls erst nach 1350 incrustirt worden, während die bei weitem einfachere Südseite vielleicht ursprünglich gleich fertig gemacht wurde; daher dieselbe mit ihren einfachen Lisenen und Bogenfenstern, mit den schlichten Spitzbogenfenstern, sowie die Westfaçade in ihrer Basilikendisposition denselben Charakter tragen, als *S. Giovanni e Paolo* und *S. Maria ai Frari* in denselben Theilen, während die Ornamentik, das Maasswerk, die Gliederung etc. an Chorschluss und Westseite jedenfalls in dieselbe Zeit zu setzen sind wie die entsprechenden Theile an den Kirchen *S. Gregorio* und *La Carità*, sowie die Portale und die Incrustirung des hohen Chors an *S. Maria ai Frari*, mit welchem Allem wir sie daher zugleich besprechen werden. Dass das hohe Chor von *S. Maria ai Frari* im Gerippe vielleicht gleich den übrigen Theilen der Kirche schon 1280, jedenfalls aber 1300 zum Gebrauch fertig war, geht aus dem Umstande hervor, dass der in diesem Jahr verstorbene *Arnoldo Teutonico* (vielleicht ein Ritter des deutschen Herrenordens?) in der Kapelle 14 Fig. 53 begraben liegt. Es ist dies wohl das älteste vollständig erhaltene Grabmal in der nun häufig wiederkehrenden Form. Die vollständig lebensgrosse Figur des Todten liegt ausgestreckt in voller Waffenrüstung auf dem Sarkophag. Die Arbeit ist mit unsicherer zaghafter Hand ausgeführt und hier und da fast unbeholfen zu nennen.

Das Grabmal des 1311 verstorbenen *Marino Giorgio* in *S. Giovanni e Paolo* folgt demselben Typus, ist aber nicht besonders interessant.

Das Grabmal des *Duccio degli Alberti* steht dem oben erwähnten des *Arnoldo Teutonico* gegenüber in der Kapelle 14 Fig. 53 in der Kirche *S. Maria gloriosa ai Frari*; dieser Duccio war Gesandter der Florentiner bei den Venetianern, deren Bundesgenossen jene in dem Kampfe gegen *Mastino della Scala* (gen. *il Cane*) waren und starb 1336 in Venedig, worauf ihm dieses Denkmal gesetzt wurde, welches in vielen Stücken an Denkmäler in Pistoja, Florenz, Pisa und Lucca

erinnert; eine niedrige Spitzbogennische liegt in der Mauer, der Bogen wird zu jeder Seite von zwei gewundenen Säulchen getragen, welche sehr schlank und schwach im Verhältniss zur Last sind und an ihrer Deckplatte je ein Wappenschild tragen mit dem Wappen des Verstorbenen, der Spitzbogen selbst ist mit einem Carniess eingefasst, den stehende Blätter schmücken und den nach aussen ein Doppelzahnschnitt umzieht; darüber steht ein Giebel, ebenfalls von einem Carniess mit schiefstehenden Blättern umzogen; diese Umfassung geht unten ein Stück lothrecht, um auf den Säulen Aufstand zu finden und endet nach oben in einer unausgebildeten Kreuzblume; zwischen Spitzbogen und Giebelschild steht eine Scheibe mit dem Lamm Gottes und darunter die zwei Wappen Toscana's und Venedigs neben einander.

In der Nische selbst nun, deren ganze Breite und etwa die Hälfte ihrer Höhe einnehmend, steht ein Sarkophag; die Vorderseite desselben ist in drei quadratische Felder durch wenig ausladende Eckpilasterchen und zwei kleine gewundene Halbsäulchen getheilt, welche zusammen den aus Plättchen, Doppelzahnschnitt und Blättercarniessen bestehenden Bekrönungssims des Sarkophags tragen. Das mittlere dieser drei Felder enthält in rundgeschlossnem Vierblatt ein gleicharmiges Kreuz. Die Zwickel des Vierblatts sind mit gerollten Spitzblättern ausgefüllt, die zu dreien von einem Knöpfchen in der Mitte des Zwickels auslaufen; in den Seitenfeldern hängen Wappenschilder mit demselben Familienwappen, wie an den Capitälplatten.

Der statuarische Schmuck dieses für die allgemeine Formation der oberitalienischen Grabmäler jener Zeit ganz charakteristischen und in seinen architectonischen Theilen äusserst sorgfältig ausgeführten Grabmales nun besteht in einer auf dem Sarkophag ausgestreckten Porträtdarstellung des Todten in ganzer Figur (Hautrelief) und in zwei kleinen Engelfiguren vor den flachen Eckpilastern des Sarkophags.

Während nun die Porträtfigur in langem Sterbegewande, bei sehr gefälliger, aber doch nicht genialer Behandlung der Fleischtheile namentlich im Faltenwurf manches germanische Element zeigt, nähern sich die kleinen Engel sehr dem pisanischen Typus; der links stehende namentlich, als Michael durch die Waage näher bezeichnet, ist in der Bewegung sehr graciös und der Faltenwurf seines doppelten Gewandes ist elegant gedacht und fein ausgeführt; der andere rafft das hinabfallende Gewand mit der Linken in sehr graciöser Weise auf, ist aber zu beschädigt, um ihn näher beurtheilen zu können.

1339 starb *Francesco Dandolo* und wurde in dem Capitelsaal des Barfüsserklosters begraben. Nach einigen wäre dieses Kloster das *dei Frari* gewesen, wie wir auch S. 127 angaben; nach andern aber soll

es das Servitenkloster (*ai Servi*) gewesen sein; dem sei nun wie ihm wolle; das Grabmal ist nicht mehr in Venedig, sondern in Meren bei Canegliano, wohin es die Nachkommen des Todten schaffen liessen; es hat bei diesem Transport mannichfach gelitten und lässt sich eben nur noch sagen, dass es denselben Typus trägt, wie das eben beschriebene, ja vielleicht von demselben Künstler ausgeführt zu sein scheint.

Zu jener Zeit scheinen die eigentlichen Bauarbeiten an dem Hauptgebäude der *Ca grande ai Frari* beendet worden zu sein, wenigstens findet sich in einigen Chronisten die allerdings documentarisch nicht verbürgte Nachricht, dass sie 1338 durch *Scipione Buono* vollendet worden seien, den wir allerdings anderweit nicht erwähnt finden, vielleicht liegt eine Verwechselung des Vornamens vor, denn die Künstlerfamilie *Buono* war damals zwar noch nicht in voller Blüthe, jedenfalls aber schon im Aufblühen begriffen.

Ungleich roher, als die eben besprochenen Grabmäler nun ist eine in Basrelief ausgehauene Madonna in dem Kreuzgang der Kirche *ai Carmini*, welche die Unterschrift trägt: *Arduino Taja pietra 1340*. Eine wahrscheinlich gleichzeitige Brunnenöffnung auf dem *Campo dell Arcangelo Raffaello* trägt den Namen *Marco Arian... j...p...ra*, jedenfalls auch *Tajapietra*; nun könnte man zwar glauben, dass diese Leute eben gewöhnliche Steinmetzen, die Verfertiger jener Arbeiten aber Bildhauer gewesen seien. Es wurde aber im Mittelalter bekanntlich kein Unterschied zwischen Steinmetz und Bildhauer, wenigstens in Bezug auf ihre bürgerliche Stellung, gemacht. Jeder, der in Stein arbeiten wollte, musste Mitglied der Steinmetzgenossenschaft sein und durfte nicht eher selbstständig Arbeiten übernehmen, bis er das Meisterrecht erworben hatte, wodurch er dann erst die Befugniss erhielt, sich Steinmetz (ital. *tagliapietra*) venetianisch *tajapiera*, zu nennen, so dass die Verfertiger jener rohen Arbeiten der Innung gegenüber ebenso hoch standen, als die Künstler, welche die nun bald zu betrachtenden Meisterwerke fertigten und sich auf denselben ebenfalls *tajapiera* nannten, woraus bei dem wohlbekannten und wohlbegründeten Stolz dieser Leute der Schluss zu ziehen ist, dass dieses Prädicat als ein sehr ehrenvolles betrachtet wurde. Diese Steinmetzverbrüderungen hatten jedenfalls eine ganz ähnliche Constitution, als ihre Schwestern in Deutschland; und durch diese Aehnlichkeit erklärt sich auch der Mangel an Nachrichten über Architectennamen, denn die Architecten jener Zeit gehörten eben auch der Steinmetzverbrüderung an; damals war noch nicht, wie leider jetzt, entwerfende und ausübende Kunst von einander getrennt, Bildhauerei und Architectur waren so eng verschwistert, dass sie getrennt zu betrachten kaum möglich ist.

Das häufige Vorkommen der Benennung *tagliapietra* mit blossem Vornamen davor (das Weglassen der Familiennamen findet sich in jener Zeit sehr häufig) hat nun viele Kunsthistoriker veranlasst, dieses Wort *Tagliapietra* für den Namen einer weit verzweigten Künstlerfamilie zu halten. O ja, es war eine Familie, aber in geistiger Beziehung nur.

1343 wurde der Doge *Gradenigo* bei P Fig. 45 in dem Vestibule von *S. Marco* begraben; dieses Grab ist nun insofern merkwürdig, als es den Anfang des Baues dieses Vestibulflügels bezeichnet.

Die in der Steinmetzbrüderschaft Venedigs gebildeten Meister scheinen übrigens auch im Ausland ziemlich gesucht gewesen zu sein; so lieferte einer derselben, *Lanfrani*, die Zeichnung zu der Façade der Kirche *S. Francesco* in Imola und vollendete 1343 die Basreliefs am Hauptportal dieses Gebäudes, welches leider neuerlich einem hässlichen Theater hat weichen müssen. Dann ging er nach Bologna und arbeitete dort bis 1347 an dem Monument des *Taddeo Pepolo* in *S. Domenico*, welches durch seine Ausarbeitung und naturgemässe Composition bei eleganter, nicht conventioneller Anordnung alle Achtung vor dem Meister einflösst, der sogleich nach Vollendung dieses Werks nach Imola zurückkehrte und daselbst die Kirche *S. Antonio* begann, welche 1394 beendet, jetzt abgebrochen ist.

1344 soll ein venetianischer Meister, *Paolo*, mit seinen zwei Söhnen *Luca* und *Giovanni* die Rückseite der *Pala d'oro* gemalt haben (es sind 14 Abtheilungen, Gemälde auf Goldgrund) und viele glauben in diesen zwei Söhnen die Brüder *dalle Masegne* wiedererkennen zu müssen; in wie weit dies begründet sein kann, wird der geneigte Leser selbst beurtheilen, da wir bald auf diese *Masegne* zurückkommen werden. Im Jahr 1345 ward abermals oder vielleicht noch an der Verschönerung der *Pala d'oro* gearbeitet und zwar scheint uns aus dieser Periode der aus vergoldetem Kupfer bestehende Schrein zu stammen, so viel man wenigstens aus dem Styl der Relieffiguren desselben schliessen darf.

Aus demselben Jahr stammen die Reliefs an der Thür der *Scuola della Carità*, auf welche wir bei Betrachtung des Gebäudes selbst zurückkommen, wo wir auch von den an Gebäuden als deren untrennbare Theile angebrachten Sculpturen jener Zeit reden werden.

Aus dem Jahre 1347 stehen in *S. Giovanni e Paolo* zwei Grabdenkmäler, welche von dem Typus der eben besprochenen in etwas abweichen; die Sarkophage, welche die Hüllen von *Marco Giustiniano* und *Andrea Morosini* (*Maurozeno*) bergen, sind nicht gleich jenen mit einer liegenden Statue des Verstorbenen geziert. Auch diese Form werden wir wiederkehren sehen, obgleich selten so einfach und roh wie diese beiden.

Die Jahreszahl 1348 trägt ein Basrelief, welches im Mauerwerk der *Scuola S. Giovanni Evangelista* eingefügt ist und die Brüderschaftsmitglieder darstellt, vor ihrem Schutzpatron knieend; die Arbeit dieser jedenfalls vom ersten Beginn dieses später zu betrachtenden Baues herührenden Platte ist zwar nicht gerade schön zu nennen; im Gegentheil bekundet sie hier und da Unsicherheit in der Meiselführung, sie hat aber doch so manchen Vorzug vor vielen gleichzeitigen Arbeiten, die Bewegungen der Figürchen sind mannigfach und ausdrucksvoll und der Faltenwurf bei einigen mit grossem Verständniss disponirt, so dass sie wohl zu den besten gezählt zu werden verdient.

1350 liess der Doge *Andrea Dandolo* in der damals immer noch nicht ganz vollendeten Capelle *S. Isidor* in *S. Marco* (L auf Fig. 45) diesem Heiligen ein Grabmal errichten. Dasselbe ist reich mit Sculpturen versehen, von denen einige allerdings kaum mittelmässig zu nennen sind; die auf dem Sarkophag liegende Porträtfigur des Heiligen jedoch ist mit seltener Feinheit ausgeführt, die Gewandung elegant angeordnet und der Faltenwurf reich und graciös; ebenso fein ausgeführt, obgleich in Bezug auf die Composition stellenweise etwas unbeholfen, aber doch reges Streben nach Aufschwung verrathend, sind die Basreliefs der Vorderseite, Scenen aus dem Leben und Wirken des Heiligen darstellend und sehr elegant und lebendig in den Bewegungen, mit sorgfältiger Vermeidung alles Manierirten zeigen sich die kleinen Heiligenfiguren, welche die Fläche des Sarkophags abtheilen. Die Verzierungen des Bogens führen fast zu der Vermuthung, dass sie schon früher gearbeitet sind; die Anordnung derselben — Blumenranken mit Thieren dazwischen — ist ganz dieselbe, wie wir sie an den byzantinischen Archivoltten gefunden haben, die Ausführung jedoch ist so elegant und fein, dass sie wohl gleichzeitig mit dem Grabmal selbst sein kann. Um dieselbe Zeit, nach einigen sogar in demselben Jahre, wurden die Mosaiks im Baptisterium und wahrscheinlich bald darauf auch die anderen innern Decorationen desselben vollendet, so dass *Andrea Dandolo* nach seinem 1354 erfolgten Tode in diesem Baptisterium eine seiner segensreichen Wirksamkeit und hohen Gelehrsamkeit würdige Ruhestätte finden konnte. Und in der That ist dieses Grabmal eins der schönsten jener Zeit. Die Disposition zeigt vom Einfluss der Pisaner Schule; vielleicht wurde Petrarca, der Freund des Verstorbenen, bei der Wahl der Hauptform oder auch des Künstlers zu Rathe gezogen. Die Engel, welche an den Ecken des Sarkophags stehen, einen Vorhang aufhebend, hinter dem man den Verstorbenen ausgestreckt sieht, erinnern lebhaft an Werke des *Nino Pisano*; auch in der Bewegung, der Anordnung des Faltenwurfs etc. sieht man das Bestreben, sich den

Vorbildern jener Schule zu nähern, obgleich die Meiselführung sich mit der jener Werke durchaus noch nicht messen kann.

Das Grabmal des unglücklichen *Marino Falier* bietet in künstlerischer Hinsicht kein Interesse, es zeugt nur dafür, dass die Despoten Venedigs bedacht waren, selbst über den letzten Athemzug hinaus jeden Angriff auf ihre usurpirten Vorrechte streng zu ahnden und dadurch auf lange Zeit hinaus Jedem die Lust zu ähnlichen Angriffen zu benehmen; ausserdem dient es zum Beweis, dass die *Capelle della Pace* älter ist als man nach ihrer Architectur vermuthen sollte.

1360 erhielt *Giovanni Delfin* und 1361 *Pietro Cornaro* Denkmäler in *S. Giovanni e Paolo*: einfache Sarkophage ohne figürlichen Schmuck und ohne künstlerische Behandlung.

1364 widmete *Donna Verde della Scala* einen Altar in die Kirche *ai Servi*, welcher aber 1528 in die Kirche *S. Giovanni e Paolo* übergetragen und neu verziert wurde, so dass erst später von ihm die Rede sein kann.

Das Grabmal des Paul *Loredan* in *S. Giovanni e Paolo* vom Jahr 1365 ist ziemlich einfach; ein Sarkophag, auf Consolen ziemlich hoch an der Mauer angebracht, zeigt auf seiner Vorderseite in der Mitte einen heiligen Paulus und an der Ecke zwei betende Engel; damit man trotz der hohen Stellung des Sarkophags die liegende Porträtfigur auf dem Deckel gut sehen könne, ist dieser Deckel nach vorn abwärts geneigt. Diese Anordnung scheint Beifall gefunden zu haben und kehrt häufig wieder, sogar bei tieferstehenden Denkmälern, wo sie eigentlich nicht nöthig gewesen wäre und wo man für eine solche widersinnige und die ganze Gestaltung des Sarkophags verschiebende Behandlungsweise eigentlich keinen haltbaren Grund sieht, denn der einzige Vortheil, den sie dann bietet, ist, dass man den Todten halb *en face* sieht, was auch durch eine kleine der Figur gegebene Wendung hätte erreicht werden können, wie wir das in sehr schöner Weise an einem Grabmal in *Sa Croce* in Florenz erreicht gefunden haben.

Im Jahr 1367 begonnen ist eins der schönsten Grabdenkmäler in der Kirche *S. Giovanni e Paolo*, namentlich ausgezeichnet durch seine reiche und doch durchaus klare, nicht gehäufte Anordnung, sowie durch die durchaus stylvolle Behandlung der Figuren, indem es zugleich die Reihe der eben betrachteten Grabdenkmäler insofern abschliesst, als es das letzte ist, dessen Styl als rein mittelalterlich betrachtet werden kann. Wie in ganz Italien so kam auch in Venedig der gothische Styl in der vollendeten Reinheit mit Ausscheidung aller fremdartigen Elemente, welche er im Norden erreichte, nie zur Geltung, konnte auch nie zur Geltung kommen, denn Klima, Volkscharakter, Lebensweise,

kurz alle die Elemente, welche zur Gestaltung eines Styls beitragen, waren in Venedig nicht zur strengen Durchführung eines Perpendikularstyls geeignet; ausserdem hörte auch der Einfluss des Orients dort nie ganz auf. Während nun die gothischen Elemente noch mit den romanisch-byzantinischen etc. Reminiscenzen im Kampf begriffen und kaum dahin gelangt waren, sich mit demselben zu einem zwar nicht organisch durchgebildeten, aber doch in seiner Erscheinung vollkommen harmonisch gestalteten Ganzen zu amalgamiren, begann schon, zeitiger als irgend anderswo (Florenz und Pisa ausgenommen) die Antike ihren Einfluss geltend zu machen. Wie wir sehen werden, geschah dies so allmählig und im Anfang an so untergeordneten Theilen, dass man von einem Abschnitt in der Gestaltung kaum würde reden können, wenn sich nicht eben diese kleinen Veränderungen ziemlich gleichzeitig überall, so weit die venetianische Schule ihre wirkenden Hände ausbreitete, in ganz derselben Weise zeigte, so dass man die Zeit zwischen 1368 und 72 als den Wendepunkt bezeichnen kann, bei dem in Venedig der Kampf zwischen Mittelalter und Renaissance begann, welche letztere erst im Anfang des 16. Jahrhunderts den Sieg in diesem Kampf vollständig davontrug.

1367. Daher schliessen wir die Betrachtung der selbstständigen Bildhauerarbeiten der venetianisch-gothischen Periode mit dem Denkmal des 1367 verstorbenen *Marco Cornaro* und gehen dann zu den Bauten derselben Periode über. Dieses Denkmal steht auf der linken Seite der Haupt- und Mittelcapelle im Chorbau von *S. Giovanni e Paolo*. Der Haupttheil auch dieses Denkmals ist ein Sarkophag, ähnlich gestaltet wie die oben betrachteten. Auf dem Sarkophag liegt wie gewöhnlich die Porträtfigur des 82jährigen Greises, dessen Klugheit, Sanftmuth und Beredtsamkeit sich deutlich in den mit geschickter Hand dem harten Stein abgewonnenen Zügen widerspiegelt; ebenso elegant als die Gewandung dieser Figur, sind die einfach und klar angeordneten Gewänder der fünf Figuren gearbeitet, welche in ebenso viel Nischen über dem Sarkophag vertheilt sind. Die mittelste ist eine Jungfrau Maria; zu ihren Seiten stehen Paulus und Pontus und auf den Ecken noch zwei Heilige. Sämmtliche Figuren zeigen ein Hinneigen zur Pisaner Schule und in manchen Stücken ähnelt die Behandlungsweise so sehr der an den Werken der *Masegne* wahrnehmbaren, dass wir uns mit Selvatico fast versucht fühlen, dieses Monument für eine Jugendarbeit der wackern Brüder zu halten, deren Arbeiten den Schluss der eben betrachteten Periode bezeichnen, aus welcher noch eine Menge weniger bedeutende Arbeiten in Venedig selbst und seinen Provinzialstädten erhalten sind, namentlich an den decorativen Theilen von *San Marco*. Auf das an

diesem Prachttempel in jener Zeit Gebaute werden wir bald zurückkommen, jetzt aber wollen wir uns zunächst zum Dogenpalast wenden.

Nächst der Markuskirche ist nämlich der **Dogenpalast** unter allen Dogenpal. Gebäuden Venedigs wohl dasjenige, das an seinen verschiedenen Theilen die Erzeugnisse der verschiedensten Kunstepochen in sich vereinigt. Gleich der Markuskirche ist auch der Dogenpalast in Bezug auf seine Entstehungsperioden in ein gewisses Dunkel gehüllt, welches durch die bis jetzt in Betreff seiner alten Theile geltend gemachten so verschiedenen Meinungen nur noch vermehrt worden ist; meistentheils nimmt man an, dass die ganze äussere Façade oder doch mindestens die nach der *Riva dei Schiavoni* gekehrte, nach den Entwürfen des unglücklichen Calendario errichtet sei. Dem widerstreiten Andere, aber wir verzichten darauf, alle die verschiedenen Conjecturen über Erbauungszeit und Architekten des Dogenpalasts hier auch nur anzuführen, oder wohl gar da, wo unsere Ansicht davon abweicht, mit Citaten etc. zu widerlegen, sondern werden bloß unsere Ansicht aufstellen und die Gründe, durch welche sich uns dieselbe aufgedrungen, in aller Kürze anführen.

Der alte Dogenpalast, welcher nach mehrfachen Bränden etc. allemal nur nothdürftig reparirt worden zu sein scheint, war baufällig und seine Räumlichkeiten reichten für die Versammlungen der verschiedenen, bei den Verfassungsveränderungen jedesmal vermehrten Regierungcollegien nicht mehr aus. Da es aber an einem Gebäude fehlte, in welchem man während des Baues die Regierungsgeschäfte hätte besorgen können, vielleicht auch bloß, weil man eben von dem Gebäude sich auch nur auf kurze Zeit nicht entfernen wollte, so konnte von einem totalen Abtragen des Gebäudes und Ersetzen desselben durch ein von Grund aus neues nicht die Rede sein, sondern bloß von allmäliger Erneuerung der einzelnen Theile mit gleichzeitiger Erweiterung derselben. So beschloss man denn im Jahr 1301, den Wahlsaal (*sala dello Scrutinio*) neu zu bauen und kam nach Sansovino bis zum Jahr 1309 damit zu Stande; an diesem Bau, von dessen damaliger Gestalt so viel wie nichts erhalten ist, kann Calendario nicht mit gearbeitet haben. Er stand beim Beginn desselben noch im Knaben- oder sehr zarten Jünglingsalter; er gehörte auch damals noch gar nicht dem Architectenstande an, wenn man überhaupt dies von ihm behaupten kann.

Filippo Calendario war nämlich ursprünglich Seemann oder vielleicht Schiffsbauer und wohnte für gewöhnlich in *Marano*. Erst später ging er zur Baukunst über und scheint sich immer hauptsächlich mit Holzconstruction befasst zu haben, wie z. B. die oben erwähnten Arbeiten am Arsenal, unter dessen Beamten er Verwandte und Freunde hatte; ja in einigen Chroniken wird er bei Gelegenheit seiner Hinrichtung

selbst als Arsenalbeamter aufgeführt. Jedenfalls gehörte er keiner der oben erwähnten Steinmetzbrüderschaften an und ist daher nicht unter die Architecten im Sinne jener Zeit zu zählen, obgleich er Zirkel und Meissel sehr gut zu führen verstanden, auch vollständiges Verständniss der architectonischen Formen und Constructionen besessen zu haben, überhaupt also der Sache nach ein tüchtiger Architect gewesen zu sein scheint, nach seiner Stellung und seinem Einfluss zu schliessen. Was nun seine Thätigkeit am Bau des Dogenpalastes betrifft, so scheint sie doch im Anfang eine untergeordnetere gewesen zu sein und man kann kaum annehmen, dass die Entwürfe von ihm gefertigt seien.

Man beschloss nämlich am 28. Sept. 1340, dass der Saal des grossen Rathes neu „„gemauert““ werde; wahrscheinlich waren also sogar die Mauern des alten Gebäudes nicht mehr tactfest. Nun folgten noch drei Senatsbeschlüsse, datirt vom 10. März 1342, 30. Dec. 1344 und 24. Febr. 1349 bezüglich auf die Erbauung anderer einzelner Theile des Palasts.

Um dieselbe Zeit soll Calendario dem Senat gerathen haben, das Forum, *praecipuam urbis partem* zu reconstruiren; was ist nun unter dem Forum gemeint? der Palast wohl schwerlich, denn der war ja schon im Umbau begriffen; der Platz selbst? bei einem blossen Platzfussboden kann wohl schwerlich von „reconstruere“, vielmehr von *reficere* die Rede sein, wenigstens nach der gewöhnlichen Schreibweise jener Chronisten zu schliessen. Es dürfte wohl also jenes Forum von dem Theile zu verstehen sein, der den Platz vor dem Palast einem Forum ähnlich machte, also von den Säulenhallen, als deren Erbauer Calendario von der Tradition genannt wird. Nun meint zwar Selvatico, dass diese Säulenhallen gleich den darüber stehenden Façaden erst vom Jahre 1424 datiren; dem können wir aber nicht beipflichten und zwar aus folgenden Gründen: 1) Die Aufstellung einer schweren, nur von wenigen Fenstern unterbrochenen Mauermasse auf durchbrochenen Gallerien gehört mehr unter die Kategorie der Kunststücke, als der Kunstwerke; bei dem feinen Gefühl für architectonisches Gleichgewicht, welches wir bei mittelalterlichen Künstlern zu finden gewöhnt sind, ist kaum zu vermuthen, dass bei dem ursprünglichen Entwurf ein solches Kunststück projectirt sein konnte. Man muss vielmehr vermuthen, dass der obere Theil später aufgesetzt sei.

2) Die Verschiedenheit des Details bestätigt nicht nur diese Vermuthung, sondern lässt schliessen, dass ein Zeitraum von mindestens 80 Jahren zwischen der Erbauung der Gallerien und der des Oberbaues verflossen sei.

3) Die mehrerwähnte Oxforder Zeichnung, im 14. Jahrhundert

gefertigt, zeigt den Dogenpalast als eine unregelmässige Gebäudegruppe, vor der sich eine doppelte Bogenhalle hinzieht, welche, in der den Miniaturmalern gewöhnlichen Weise modificirt, doch venetianisch-gothische Formen aufweist, woraus also doch wenigstens zu schliessen ist, dass diese Bogenhallen nicht die alten sein sollen, welche sich vor den jetzigen dort befunden haben mögen, da in dem Vorschlag des Calendario nicht von *construere*, sondern von *reconstruere* die Rede ist, welche aber doch jedenfalls byzantinische Formen hatten.

Aus alle dem nun schliessen wir, dass in Calendario's Zeit, vielleicht in Folge seines Vorschlags, die Säulenhallen begonnen wurden, hinter denen die Resultate der einzelnen beschlossenen zusammenhanglosen Baue in malerischer Unregelmässigkeit hervorragten, an deren vordern Front sich jene Säulenhallen anlegten, wie man denn noch jetzt in den Rückwänden dieser Hallen ganz unregelmässig vertheilte Thüren und Fenster mit ältern Bauformen, und zum Theil vermauert findet, ein Beweis, dass man bei Erbauung der Hallen Vieles von dem alten Bau beibehielt, es also weniger auf einen totalen Neubau, als auf eine Decoration des unregelmässigen Altbaues nach aussen hin, vielleicht auf ein Verstecken jener Unregelmässigkeit abgesehen war. Hätte man damals gleich den ganzen Oberbau mit beschlossen, so würde jedenfalls die innere Einrichtung organisch mit der äusseren Disposition zusammenhängen, oder vielmehr letztere aus jener heraus entwickelt und mancher Uebelstand dadurch vermieden worden sein.

Ob nun dieser Vorhallenbau nach Calendario's Entwurf ausgeführt ward, das muss dahingestellt bleiben, dass er dabei mit beschäftigt war, kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen, denn der sonst immer sehr gewissenhafte *Cadorin* weist durch Documente nach, dass im Anfang des 14. Jahrhunderts ein gewisser *Pietro Baseggio Proto*, d. i. Werkmeister des Palastes war, welcher noch vor 1354 starb und zum Commissar und Vollstrecker seines letzten Willens den Filippo Calendario, ernannte, welcher sein langjähriger Freund und Gefährte, überdem auch noch sein Verwandter war, da des Filippo's Sohn *Nicolo Calendario* der Schwiegersohn Baseggios war; Calendario mochte dem Baseggio daher wohl schon früher bei der Arbeit am Palast beigestanden haben und in seine Pläne eingeweiht sein. Nach Baseggios Tod tritt nun Calendario als Werkmeister und Oberintendant des Palastes auf und diese Stellung gab ihm Gelegenheit, sich dem Dogen zu nähern, in dessen Verschwörung er durch den Arsenalaufseher *Bertuccio* so tief verwickelt ward, dass er am 15. April 1355, wie wir oben bereits erwähnten, an den Fenstern seines eigenen Baues erhängt ward; bei dieser kurzen Wirksamkeit kann natürlich nur wenig nach seinen selbst-

ständigen Entwürfen gearbeitet worden sein, und dies Wenige muss jedenfalls an dem oberen Theil der Säulenhallen gesucht werden und zwar aus folgenden Gründen:

1) Nach nicht ganz zu verwerfenden Nachrichten geschah das Aufhängen zwischen den beiden rothen Säulen im Obergeschoss des Säulenganges.

2) Nach andern ganz verbürgten Nachrichten geschah es an den Fenstern; die obern Intercolumnien konnte man wohl als solche bezeichnen, die untern nicht.

3) Gleich nach der unglücklichen Katastrophe wurde nicht nur der Bau sofort eingestellt, sondern sogar beschlossen,*) dass es Niemand wagen solle, der Regierung von Venedig vorzuschlagen, den alten Palast abzutragen und ihn von neuem reicher wieder aufzubauen; jeder dies Gesetz Uebertretende sollte 1000 Ducati Strafe zahlen. Man brachte also jedenfalls die Revolution mit jenem Vorschlag Calendarios in Zusammenhang; da von nun an der Bau beinahe 70 Jahre ausgesetzt blieb, die Decke aber und das Simswerk des obern Bogenganges mit denen des untern völlig übereinstimmt, so ist zu vermuthen, dass beide Etagen bereits vollendet waren, oder doch nur noch sehr wenig Arbeit zu ihrer Vollendung bedurften, als Calendario hingerichtet ward. Da nun in der kurzen Zeit der selbstständigen Wirksamkeit Calendario's die Vollendung einer so bedeutenden und reich verzierten Arbeit kaum möglich ist, so müssen wir annehmen, dass dieselbe bereits unter Baseggio vielleicht um 1340 begonnen und 1355 vollendet ward, wobei ein bedeutender Einfluss Calendario's auf die Gestaltung auch der vor seinem selbstständigen Auftreten gefertigten Arbeiten natürlich durchaus nicht in Abrede gestellt werden soll, ja sogar bei den nahen Beziehungen zwischen Calendario und Baseggio sehr wahrscheinlich ist.

Die Hauptdisposition dieser Hallen ist allgemein bekannt und glauben wir hier nicht nöthig zu haben, näher darauf einzugehen; nur so viel sei noch bemerkt, dass uns die Umstände nicht viel zu beweisen scheinen, welche gewöhnlich zur Vertheidigung oder Begründung der Ansicht angeführt werden, dass die Colonnaden auch erst im 15. Jahrhundert aufgeführt seien. Diese Punkte sind zunächst die Arbeit an den Capitälen, welche man allerdings nicht ganz ohne Grund dem Bildhauer Bon zuschreibt; aber es war fast allgemein Gebrauch im Mittelalter und ist noch jetzt in der Bautechnik als zweckmässig anerkannt, feinere Ornamente erst nach Vollendung des Baues an die einstweilen roh versetzten Bautheile zu arbeiten; warum sollte man es nicht

*) S. Zancarola. Vol. II. pag 275.

auch hier so gemacht haben? Für diese Vermuthung spricht noch die auffallende Verschiedenheit in Behandlungsweise und Stylform der kleinen Rosetten und anderer weniger feiner Ornamente mit den Capitälen selbst, welche zeigt, dass ein ziemlich langer Zeitraum zwischen dem eigentlichen Bau und dem Ausarbeiten der letztern liegen muss.

Dann wird noch gesagt, die Colonnaden müssten schon deshalb gleichzeitig mit den übrigen Theilen des Gebäudes sein, weil auf die innern Mauern bei der Behandlung derselben Rücksicht genommen sei; diese Mauern treffen bei der 7. Säule auf der Piazzetta (von der Ecke bei den Säulen Barattieri's herein gezählt) und bei der 6. und zwischen der 13. und 14. an der Riva hin an die Aussenwände an und die betreffenden untern Säulen sind stärker als die übrigen, die oben durch angesetzte Pilaster verstärkt und die Kreise über ihnen nicht gleich den übrigen mit durchbrochenen Vierblättern, sondern mit Reliefplatten ausgefüllt, um ein Widerlager für die, jene (blos im Obergeschoss durchgehenden) Mauern stützenden Bogen zu gewinnen; aber warum soll das gerade ein Grund für Annahme gleichzeitiger Erbauung jener Bogenhallen und dieser Mauern sein; die Stärke der untern Säulen variiert überhaupt sehr; ausser den oben erwähnten und den Ecksäulen sind auch noch z. B. die 2. nach der Piazzetta zu, die 4. und 8. nach der Riva zu, bedeutend stärker als die übrigen und auch letztere sind nicht genau gleich stark. Ferner zeigen die an die Säulen sich anlegenden Bogen, namentlich die obern, deutliche Spuren, dass man mit ihnen eine Veränderung vorgenommen hat, die Glieder passen nicht genau, die Gurtsimse haben sich namentlich nach der Piazzetta zu gerade an dieser Stelle bedeutend gedrückt, die Anker, welche die Bogen nach dem Gebäude herein unterziehen, sind nicht gleich denen an den Façaden hinlaufenden, gleichzeitig mit dem Bau, sondern augenscheinlich später eingezogen. Und dann: ist es denn anzunehmen, dass ein Mann, der solchen Bau zu entwerfen und zu leiten im Stande war, so unorganisch gebaut habe, eine Zwischenwand auf eine Bogenweite treffen zu lassen, so dass gerade die wegen dieser Zwischenwand verstärkte Säule des obern Umgangs auf dem Scheitel eines Bogens steht? Und dies ist bei dem Bogen zwischen der 13. und 14. Säule auf der Riva der Fall, welcher auch hat vermauert werden müssen. Wir vermuthen daher, dass man bei dem spätern Bau von 1424 die obern Säulen herausgenommen und durch Halbsäulen mit Pilastern ersetzt hat, um der erwähnten Mauer die fehlende Stütze zu verleihen.

Jedenfalls fehlen noch Daten über dieses Alles und bis zu genauer Constatirung desselben können wir eben nur Ansichten aussprechen, keine Behauptungen aufstellen, wenn wir auch auf die eben angeführten

Gründe gestützt, unsere Ansichten für richtig halten und auf denselben weiter bauen.

Betrachten wir nun die Colonnaden in Bezug auf ihre Detailbildung, so finden wir an den untern zum ersten Mal in grosser Ausdehnung angewendet den reinen Spitzbogen von ziemlich gedrückten Verhältnissen mit stark einwärts gehenden Gliedern, welche sich vom Bogenlichten aus in nachstehender Reihe folgen: Rundstab, Viertelskreishohlkehle, Plättchen, sehr kleine Brillantirungen, Plättchen und Rundstab; blos letzterer steht vor der Mauerflucht vor. Die Zwickel zwischen den Bögen waren mit Marmorplatten belegt und zwar so, dass sich auf der Mitte jedes Zwickels ein Stern in einem Kreis befand, bei weitem mehr der spätbyzantinischen Scheibe als einer gothischen Rosette gleichend; dieser Plattenbelag ist bis auf wenige Spuren verschwunden. Der Rundstab zieht sich horizontal über den Zwickeln hin und trägt eine Platte, welche nur wenig über die Mauerflucht ausladet; diese Platte ist (ganz byzantinisches Motiv) in Quadrate getheilt, in deren jedem eine ziemlich flach gearbeitete Rosette mit 4 Rundblättern sitzt. Dann kommt ein schwacher, ziemlich stumpf profilirter Gurtsims, Hohlkehle, Rundstab und Plättchen, auf dem die Säulenfüsse der obern Arkaden ohne Plinthus stumpf aufsitzen. Das Geländer zwischen diesen Säulen (2 auf je 1 untere) ist ganz ähnlich denen, welche wir bei der Domkirche zu Murano und an einigen Brücken bereits kennen lernten, kleine Säulchen, kaum $1\frac{1}{2}$ Durchmesser von einander entfernt und mit dem Capitäl 7 Durchmesser hoch, tragen kleine geschneppte Bogen mit bündigen Nasen und etwas Stellung, also wie die Fenster des *Pal. Molin* (s. S. 149). Die Hauptbogen dieser Arkade hingegen zeigen Eselsrücken mit zurückgesetzten Nasen; über jeder Säule setzt sich zwischen die Schneppen ein Kreis mit durchbrochenem Vierblatt, dies ist also schon der vollständige venetianisch-gothische Masswerkorganismus, freilich in den Gliederungen noch nicht ganz durchgebildet (diese sind ähnlich denen der untern Arkaden, der Rundstab herrscht noch sehr vor), sowie auch die kleinern Zwickel unter den Kreisen, sowie oben zwischen ihnen noch nicht durchbrochen sind; in den untern sitzen sehr schöne Löwenköpfe, genau nach dem Typus, dem wir häufig wieder begegnen werden, sehr edel, fast classisch stylisirt, und etwas lang gezogen (einen der schönsten dieser, in Venedig ungemein häufigen Löwenköpfe, werden wir unsern Lesern in Abbildung vorführen.)

In den obern Zwickeln sitzen runde Rosettenblumen, grösstentheils fünftheilig aus zwei Lagen flacher rundgeschlossener Blätter bestehend. Der das ganze Masswerk umziehende Rundstab läuft über ihnen wagrecht durch und trägt eine sehr wenig ausladende Hohlkehle in der

wiederum viertheilige Rosetten stehen (vier Rundblätter mit dazwischen liegenden Diagonalstrahlen). Dem folgt abermals ein schmaler Gurtsims (Hohlkehle, Plättchen, kleine Brillantirungen auf vertikaler Fläche und Platte), jedenfalls zu kraftlos für den nun folgenden später zu besprechenden Ueberbau.

Wie aus dem geschichtlichen Ueberblick (s. S. 129 u. 130) erhellt, war zwar in jener Epoche Venedig schwer heimgesucht von Pest, Krieg und andern Unglücksfällen, und mochten wohl diese Umstände mitwirken zu der oben erwähnten langen Pause im Bau des Dogenpalastes, sowie überhaupt in allen grösseren öffentlichen Bauten. Dennoch aber entstand in dieser Zeit manches schöne Kunstwerk und gab den Künstlern Gelegenheit zu zeigen, dass sie fähig waren auf der einmal eingeschlagenen Bahn weiter zu gehen.

Als Bildungsstätte konnten sie den, wenn auch nicht immer lebhaft betriebenen, doch auch fast niemals ganz unterbrochenen Bau der Markuskirche betrachten.

In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde hier immer noch an der Vollendung der bereits S. 157—161 besprochenen Theile fortgearbeitet, zum Theil die letzte Hand angelegt. Ausserdem wurde um diese Zeit der Nordflügel *PQ* des Vestibüls (Fig. 45) begonnen und wie es scheint, noch vor jenem unheilvollen Jahr 1355 vollendet; auch die Bogen *S*, *T*, *U*, *V*, und die Thür *W* stammt, wie wir oben schon besprochen, jedenfalls aus dieser Periode; beginnen wir die Rundschau über diese Arbeiten bei der nördlichen Vorhalle. Dieselbe zeigt allerdings im Allgemeinen dieselbe Architectur, als die übrigen Theile des Vestibüls. Bei genauem Eingehen in die Details aber findet man denn doch einige wesentliche Verschiedenheiten. Zuvörderst scheint allmählig in dieser Zeit das alte Material nicht mehr in so grosser Auswahl vorhanden gewesen zu sein: die hier verwendeten Reliefplatten zwischen den oberen Bogen sind mehr beschädigt und unscheinbarer, die Säulenschäfte noch ungleicher, als auf der andern Seite. Die Füsse sind alle neu gearbeitet und gleich denen des Dogenpalastes sehr niedrig, mit nur wenigen Ausnahmen mit spitzen Eckblättern versehen, die sich in die Höhe schlagen, wo sie die Ecke der sehr niedrigen Plinthe erreichen. Von den alten wieder verwendeten Capitälern sind nur sehr wenige unverletzt gewesen; die Verletzungen aber in bei weitem freierer Weise versteckt als auf der Westseite; der Styl der Umarbeitungen der Schnecken und Abakusplatten, der abgebrochenen Mittelblumen etc. zeigt deutlich, dass nicht nur das Verständniss antiker Formen ganz verloren war, sondern dass man sich auch durchaus nicht die Mühe gab, sich in dieselben hineinzuarbeiten, sondern im Gegentheil meinte, es viel besser zu können.

An
S. Marro.

Nördliche
Vorhalle.

Dadurch entstanden allerdings zum Theil unharmonische Capitälformen, zum Theil aber auch höchst frappirende Combinationen, indem das neu Angearbeitete nicht nur kein Zeichen von ängstlichem Anschmiegen an Formen aufweist, die man denn doch nicht verstehen konnte, sondern keck und frei neben das Alte gestellt ist und hier und da das Alte, so zu sagen, besiegt. An einigen sind die weggebrochenen Schnecken in Adler, Tauben etc. mit ganz mittelalterlicher Flügelbildung umgewandelt. Nun ist aber an dieser Nordseite, namentlich nach der nordwestlichen Ecke des Gebäudes zu die Anzahl der ganz neu gearbeiteten Capitäle ziemlich häufig und diese besonders bieten eine äusserst interessante Anschauung von der Art dar, wie man damals byzantinische, antike und gothische Momente zu vereinigen strebte, wie man also im Kampfe mit sich selbst war. Man findet da das Motiv Fig. 10 mit Netzwerk an den Ecken und einer unentwickelten Kreuzblume dazwischen, darüber ein Abakus mit antikem Blattwerk, ferner allerlei Variationen des Würfelcapitäl in vollständiger Durchbrechung der Seiten, mit quadratischem, achteckigem Abakus, oder auch mit einer Abakusform, ähnlich der korinthischen, aber mit convexen statt concaven Schenkeln und abgerundeten Hörnern, dabei mit einer durchbrochenen Blätterkante besetzt, ferner das Motiv Fig. 44 in allen möglichen Variationen, mit Kreuzen, Monogrammen, Sternen, Füllhörnern, Fächerpalmen, Engeln, den Evangelistenthieren etc., kurz ohngefähr 20 der verschiedensten Capitälformen. Die Bekleidung der glatten Mauerfläche besteht aus unregelmässigen Platten, bis auf die Einfassungen der Reliefplatten, bei denen wir dasselbe Motiv sehen, welches später an Palästen häufig wiederkehrt, weisse und rothe Quadrate wechseln mit einander ab. Das Gebälk zwischen beiden Säulenreihen ist in Felder getheilt und jedes Feld enthält ein Kreuz. Bei der Anlage des Innern aber scheint man mit mehr Bewusstsein zu Werke gegangen zu sein, als bei denen des westlichen Flügels, ein Blick auf Fig. 45 genügt, um sich davon zu überzeugen; die Verhältnisse der Bogen, Kuppeln etc. sind bei weitem gefälliger und leichter; auch diese Kuppeln sind reich mit Mosaik verziert, welche zum Theil von den Brüdern *Zuccato* und von *Bozza* ausgeführt sind und erst zu Ende des 15. Jahrhunderts ihrer Vollendung entgegengingen. Dieselben sind zum grössten Theil heller, einige sogar matter in den Farben, als die ältern. Auch erkennt man ihre spätere Entstehung leicht an dem sich bereits zur Renaissance hinneigendem Styl der Ornamente.

Bogen S. u. U.

Zu gleicher Zeit mit der Nordhalle, vielleicht noch ein klein wenig vor ihr, wurden, wie es scheint, die Bögen *S* und *U* vollendet, an denen man ganz dieselben Wahrnehmungen machen kann als an jener.

Von den daselbst befindlichen Thüren haben wir bereits a. a. O. S. 157 gesprochen; dieselben sind scheinrecht geschlossen und haben gestelzten Schnepfenbogen über sich; die Archivolte desselben ist bei *S* mit Ranken und Figuren, bei *U* mit stehenden Palmblättern besetzt, oben aber statt der Blumen mit einem betenden Engel bekrönt, in den Zwickeln stehen bei *U* ebenfalls halbe Engelsfiguren; die Schilder der Bogen sind mit vorhanden gewesener älterer Ornamentik verziert, wahrscheinlich sind die darunter befindlichen kleinen Bogen mit Gitterwerk aus einer der obern Lünetten (s. S. 78 genommen, welche um jene Zeit ebenfalls abgetragen wurden, da der Ueberbau von *PQ*, *m* und *o* sie verdeckte, sie also nicht nur unnütz, sondern bei Eindeckung des nun breiter und in Folge dessen flacher werdenden Daches hinderlich waren, welches damals ohnehin, weil es durch die Brände im Dogenpalaste beschädigt war, erneuert werden musste. Ein grosser Theil der Verzierungen dieser Lünetten scheinen zu den jedenfalls auch zu jener Zeit entstandenen Lünetten über *V* und *W* benutzt worden zu sein, welche die S. 78 beschriebene Disposition haben; die Lünette über *V* ist die breitere, sie ist durch 4 Säulen in 5 Bogen getheilt, darüber stehen 18 kleine Rundbogen, dem folgen 7 viereckige Felder, durch Säulchen abgetheilt, darüber im Scheitel, 3 gedrückte Bogen; die Lünette über *W* hat unten 4, dann 15 Bogen, dann 7 scheinrecht geschlossene Felder, dann ein Friess mit 5 Knaufrosetten und dann 3 gedrückte Bogen. Alle diese Stücke sind älter, die Archivolten aber, aus dunkelgrünem und rothbraunem Marmor zusammengesetzt, sind nach den Gliederungen ziemlich um dieselbe Zeit entstanden, als die untern Colonnaden des Dogenpalastes. Erst nach Vollendung derselben, also jedenfalls nicht vor 1350, scheint man die Archivolte der Mittellünette über den Pferden mit Verzierungen versehen zu haben, so dass Selvatico wohl Recht haben kann, wenn er diese Archivolten für ein Werk des Bon hält, daher wir sie auch erst bei Betrachtung der übrigen Werke dieses Künstlers besprechen werden.

Ebenfalls erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurden die Schilder der Bogen über den Thüren *T* und *W* mit Fenstermasswerk ausgefüllt, welches in Form und Disposition auffallende Aehnlichkeit mit den obern Gallerien des Dogenpalasts entwickelt und also vielleicht ein Werk Calendario's, oder wenigstens unter seinem Einfluss entstanden sein könnte. Drei Eselsrückenbogen mit zwei Kreisen, die durch Vierblätter ausgefüllt sind; die Gliederungen sind aber bereits etwas spitzer und freier als am Dogenpalast. Die Tabernakel und Eselsrückengiebel über den Lünetten sind jedenfalls noch etwas später als die eben besprochenen Theile der Markuskirche, mit denen sie je-

doch zugleich projectirt sein mögen. Es fehlte aber nun 1350, wie wir aus dem Ueberblick der Bildhauerarbeiten S. 184 — 190 gesehen haben, an Bildhauern, welche fähig zu so vollendet schöner Arbeit gewesen wären, als diese Giebel zeigen, wir müssen sie daher später setzen.

Kuppeln.

Die Kuppelüberbaue aber scheinen aus jener Zeit zu sein. Sie früher anzunehmen, erlaubt ihre schlanke Form nicht, später aber können sie wegen der überhobenen Schnepfenbogenform ihrer Fenster und Laternen auch nicht gut sein. Sie erinnern lebhaft an die Kuppeln russisch-byzantinischer Kirchen, wozu noch die allseitig verzweigte Form der sie krönenden Kreuze wesentlich beiträgt; ihre Construction zeugt von dem hohen Standpunkt der Technik jener Zeiten. Allerdings mussten die Venetianer als tüchtige Schiffsbauer in solchen Constructionen weniger Schwierigkeiten finden, als irgend ein anderes Volk. Sind diese Kuppelbaue vielleicht ein Werk des Schiffbauers Calendario? Glauben kann man es, aber Bestimmtes lässt sich darüber nichts sagen; übrigens war, wie wir schon oben gesehen haben, die Architectenwirksamkeit des Calendario nur von kurzer Dauer und müsste wenigstens zehn Mal länger gewesen sein, wenn alles das, was Manche ihm zuschreiben, von ihm sein sollte. Das Einzige, worauf man dabei fusst, ist die Aehnlichkeit der betreffenden Bauten mit dem Dogenpalast; diese Aehnlichkeit ist übrigens bei vielen ihm zugeschriebenen Bauten nur gering, immer aber gross genug, um diese Bauten als ziemlich gleichzeitig mit den Colonnaden des Dogenpalastes betrachten zu müssen. Einige derselben, welche wirklich innere organische Verwandtschaft damit nachweisen, müssen allerdings in Folge dessen als in der Zeit von 1340—1360 entstanden betrachtet werden; andere sind jedenfalls etwas früher, noch andere später. Alle diese Bauten sind Paläste; bemerkenswerth ist es, dass während in den Palastbauten jener Zeit vieles Verwandte mit dem Dogenpalast liegt, fast in keinem Kirchenbau uns ein Nachbild von S. Marco entgegentritt; es haben die Paläste in Folge dieser Verwandtschaft fast alle etwas Orientalisches an sich, und treten zugleich als speciell venetianisch auf, während die Kirchen mehr und mehr germanische Elemente zeigen; eine Folge eben dieses Nachstrebens nach dem Vorbild des Regierungspalastes aber scheint es zu sein, dass die Paläste länger dem mittelalterlichen Styl in mancher Beziehung wenigstens treu bleiben, als die Kirchen, was auch theilweise darin seinen Grund haben mag, dass Sitten und Lebensweise der Venetianer sich strenger von denen des Festlandes abschlossen, als die Religion und Kirchenverfassung, welche vielmehr mit der des Festlandes Hand in Hand ging, und deren sichtbare Repräsentanten, die Kirchen, daher auch eher die Renaissanceformen annehmen, als die Paläste.

Was letztere anbelangt, so haben wir über die Erbauungszeiten derselben theils gar keine, theils sehr unverbürgte Nachrichten. Jedoch kann man den Ausbildungsgang der Architecturformen an den Palästen durch Vergleichung mit öffentlichen Gebäuden ohngefähr feststellen und dadurch wenigstens annähernd den Zeitpunkt bestimmen, in dem dieser oder jener Palast gebaut sein mag. Wir werden demnach einige längere Perioden annehmen und die bemerkenswerthesten Paläste nach diesen Perioden ordnen, wobei wir aber vorausschicken, dass diese Ordnung eben nur in Folge jener Beobachtung der Architecturformen geschieht, wir damit also nur sagen wollen, dass diese Formen in die betreffende Periode gehören, dass der jedesmal in Rede stehende Palast also nach unserer Ansicht nicht früher gebaut sein kann, ohne dass wir deshalb in Abrede stellen wollen, dass er vielleicht später sei, da man ja ganz gut bei einem späteren Bau die zwanzig oder dreissig Jahre früher gültigen Formen noch einmal anwenden konnte.

Seite 150 ff. und 165 haben wir gesehen, in welcher Ausbildung ^{1250—1300.} der Eselsrückenbogen um die Mitte des 13. Jahrhunderts stand. Noch zeigte derselbe einen gewissen Mangel an Elasticität, noch waren die Nasen nicht organisch in die Bogen eingesetzt, sondern die Archivolte folgte den Contouren der bündig stehenden Nasen. Die Scheiben sassen noch sehr hoch, die Kämpferpilaster hatten noch scharfe Kanten.

Allmählig fing man nun an die Scheiben weiter herunter zu rücken, die lothrechten Schenkel der scheitrechten Einfassung bis zum Fussboden herabzuführen, die Kanten der Pilaster durch gewundene Stäbchen zu verbrechen, welche anfangs schüchtern angedeutet nur im Viertelskreis profilirt erscheinen. Die Blumen sind zwar noch ziemlich kurz, aber doch schon etwas kecker entwickelt; die Sohlbänke aber zeigen noch eine viereckige Platte als Hauptglied, und haben im Allgemeinen nicht mehr Ausladung, als die Pilasterfüsse nöthig machen.

Unter den vielen Palästen oder Wohnhäusern, welche in ihrem Ganzen, oder wenigstens noch in Theilen diesen Typus zeigen, heben wir folgende hervor:

Der *Pal. Caraggiani*, nach Andern *Zorzi*, jetzt *Antonacchi Liassidi* ^{Pal. Liassidi.} gehörig, am *Ponte dei Grechi*. Derselbe hat in der Mezzana eine kleine Loggia von drei Fenstern und im Hauptgeschoss zu jeder Seite des späteren Pergolo je zwei grosse Fenster aus der in Rede stehenden Zeit; jene Loggia hat, in Folge ihrer Stellung in der Mezzana kurze gedrungene Verhältnisse, Capitäle ähnlich Fig. 51 und Pilaster mit unverbrochenen Ecken, auch keine rechtwinklige Einfassung; die obern Fenster scheinen etwas später zu sein; sie haben bereits Blumen etc. nach eben angegebenem Typus, sowie einen kleinen gewundenen Stab an den

Pilasterecken und die Pilastercapitäle zeigen einen noch spätern Typus. Wir kommen auf diesen Palast zurück.

Casa Barbaro (Balbiera?), auf dem *Campo S. Angelo*, an der Ecke einer kleinen Gasse; ziemlich unregelmässige Façade, Hauptthür scheidrecht mit Eselsrückenbogen, den eine zu kleine Blume krönt, und der durch die Mezzana hindurch greift; die Fenster des Erdgeschosses und der Mezzana sind modern, das erste Hauptgeschoss hat links einen viertheiligen Pergolo, dessen Bogen mit bündigen Nasen, also ganz jener Zeit entsprechend, nicht auf Säulen, sondern auf Pfeilern ohne Verbrechung ruhen; rechts daneben stehen zwei einzelne Fenster, nach demselben Typus gebildet; das Obergeschoss hat über jenem viertheiligen Pergolo fünf Oeffnungen, wovon die drei mittelsten, durch zwei kurze Säulen getrennt, einen Pergolo bilden; die beiden äussersten aber bis zum Fussboden verlängert als Balkonfenster dienen; der Hauptsims besteht aus einer einfachen Platte auf Consolchen; die Seitenfaçade zeigt Fenster nach demselben Typus zwischen Schornsteinausbauen, um welche herum sich der Hauptsims verkröpft; sämmtliche Simsecken ruhen auf Diagonalconsolen. Die Essenköpfe haben die sehr häufige Form umgekehrter abgestutzter Kegel.

Casa Fontona, gleich neben jener, jetzt Bierbrauerei, hat nur im Obergeschoss jenen Typus bewahrt. Die Seitenfenster haben keine Pilaster, sondern das Bogenprofil setzt sich ohne Kämpfer als Chambranle bis zur Sohlbank fort; der dreitheilige Pergolo hat ziemlich kurze Säulen und Pilaster, ohne Verbrechung der Ecken. Gleich denen der Casa Barbaro haben diese Fenster keine scheidrechte Einfassung, doch scheinen Scheiben oder wenigstens Marquisenknöpfe neben den Scheiteln gesessen zu haben. Die Hauptthür hat einen unentwickelten Eselsrücken; die sehr geräumige und vermöge ihres Durchgehens durch die Mezzana sehr hohe Entrada ist noch erhalten, sie dient als Schanklokal. Bemerkenswerth ist besonders die sehr einfache, aber hohe Boisseriesockel, welche die Wände umzieht und als Banklehne dient, sowie die Balkendecke. Die Balken sind 4—5" breit und 8—9" hoch und liegen so nahe an einander, dass die Bretter, welche oben quer über dieselbe genagelt sind (als Blendboden) und auf deren Fugen Simsleistchen sitzen, zwischen diesen Leistchen und den ganz ähnlichen lang an den Balken hinlaufenden Quadrate von circa 11" bilden. Diese Decke macht den Eindruck des sehr Soliden, ohne gerade schwerfällig zu wirken. Farben sind nicht erhalten, ja es sieht fast aus, als wenn sie nie gemalt gewesen sei.

Haus auf dem *Campo S. Margarita*; ein kleines, ziemlich unbedeutendes Gebäude, dessen Fenster und viertheilige Fenestrato ganz dem

eben beregten Typus folgt. Die Thüre aber ist äusserst interessant durch das Bogenfeld. In gestelztem Rundbogen ohne Schneppe geschlossen, würde man diesen Bogen für bei weitem älter halten, wenn nicht die Gliederung der Archivolte und die Ausfüllung des Feldes dem widersprächen; Archivolte und Bogenfeld sind nämlich in lauter kleine Quadrate getheilt, welche durch vierseitige Stern- und Crystallformen, durch viertheilige Rosetten mit Rundblättern etc. in der mannichfachsten Weise ausgefüllt sind. Die Art der Arbeit, die Einfassung der Archivolte durch gewundenen Stab und Doppelzahnschnitt, die Gestalt des Wappens (geradestehend, unten im Spitzbogen, oben in hängendem Stichbogen geschlossen), und die dasselbe umgebenden kleinen Engel deuten auf das Ende des 13. Jahrhunderts, das Wappen selbst, sehr beschädigt, scheint das der Familie Molino zu sein. Das Ganze krönt ein Holzsims, auf weit vorgestreckten gekehlten Balkenköpfen, zwischen denen die wagerechte Schalung in Cassetten getheilt ist, welche mit dunkelm Holz ausgelegt sind. Auch das Parterre mit seinen Kaufläden scheint noch älter zu sein; solche Parterres sind ziemlich selten, wir werden aber doch nochmals darauf zurückkommen.

Palazzo Priuli, früher *Seriman* daher im Munde des Volks *La Semiramide*. *Semiramide* genannt, steht ganz frei, mit der einen schmalen Seite am *Campo S. Severo*, mit der einen Seitenfront am *Rio S. Severo* und mit der Hauptfronte auf dem *Fondamente Osmarin*, gleich beim *Ponte del Diavolo*, gehört jetzt dem Dr. med. *Moro*.

An diesem Gebäude scheint ziemlich lange gebaut oder wenigstens bis zu Ende des 14. Jahrhunderts verändert worden zu sein, blos die Fenster der Mezzana und des Obergeschosses, alle ziemlich schlank, ferner der schmal zusammengedrückten Portego der Mezzana und der fast zu niedrige des Obergeschosses am *Rivo Osmarin*, sowie der in guten Verhältnissen geformte, aber nicht auf Säulen, sondern auf Pfeilern ruhende Portego des Obergeschosses nach dem *Campo S. Severo* heraus, zeigen den Typus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts; auf die übrigen späteren Theile kommen wir zurück. Scheiben und scheidrechte Einfassungen fehlen den älteren Theilen. Die Treppe scheint ebenfalls noch dem ursprünglichen Bau anzugehören, sie zieht sich im Hofe an der Mauer des Hauses bei der Mezzana vorbei, bis zum ersten Stock hinauf und ist ähnlich der S. 148 besprochenen; leider ist diese schöne Treppe durch eine neue Schutzwand gegen das Wetter ganz ihres malerischen Reizes beraubt worden.

Corte Tamossi, in der Gegend von *S. Aponal*; ein halb in Ruinen liegender Hof mit schöner, breiter Treppe, Portego im Styl der eben angeführten und unter diesem ein altes, breites Stichbogenfenster, dessen

Archivolteneinfassung in eine Schneppe mit Blume ausläuft; das Ganze ist im höchsten Grade malerisch.

1300—1340.

Wie wir schon früher S. 179 näher ausführten, war der Anfang des 14. Jahrhunderts ein Wendepunkt für die venetianische Kunst im Allgemeinen, also auch für die Baukunst. Und in der That, hatte man bis jetzt bei den Palästen hauptsächlich auf Kostbarkeit des Materials, Grossartigkeit der Treppen, Grösse der Verhältnisse etc. gesehen, so beginnt im 14. Jahrhundert sich ein ganz anderes Bestreben geltend zu machen. Welche Ursachen ausser den Folgen des oben erwähnten Gesetzes, d. h. der selbstständigen Entwicklung der Nationalität Venedigs noch besonders mitwirkten, ob der Mangel an Geld, das Versiechen der frühern Marmorquellen (d. h. der Mangel an Ruinen) oder ein feiner gestaltetes Kunstgefühl, das lassen wir dahin gestellt sein; kurz und gut, man begann dahin zu streben, mit weniger Mitteln als früher doch eine schöne Wirkung zu erzielen und namentlich machte sich eine grosse Lust an mehrfarbigen Façaden geltend. Diese Lust suchte man theils durch Anblendung bunter Marmorplatten, theils durch Sehenlassen der Ziegelconstruction, theils durch Bemalung zu befriedigen; bei der hier folgenden Aufzählung der bemerkenswerthesten Wohnhausbauten werden wir mehrfach auf die polychrome Ausstattung ihrer Façaden zurückkommen; leider ist von den Bemalungen nur sehr wenig, ja selbst von der bunten Ziegelarchitectur nicht viel erhalten, so dass Einige sie sogar haben hinwegleugnen wollen. Aber um dieser Ableugnung zu widerstreiten, würden die wenigen erhaltenen Beispiele schon genügen, selbst wenn nicht auf einigen Bildern alter venetianischer Meister solche bemalte Paläste dargestellt wären, namentlich auf einem von *Gentile Bellini*, welches bei unserer Anwesenheit im ersten Saale der Kunstakademie auf der Seite der Eingangsthür hing und das Wunder eines heiligen Kreuzes darstellt, welches in den Canal gefallen, nur durch Andrea Vedramin wieder gehoben werden konnte, sowie auf dem daneben hängenden, ein ähnliches Wunder darstellend, von *Gio. Mansueti*. Wie wir sehen werden und wie man auch aus diesen Bildern sehen kann, scheinen roth und gelb besonders beliebte Farben gewesen zu sein, blau und grün kommen nur selten, weiss fast gar nicht bei diesen Bemalungen vor, und in der That, bei Betrachtung der Localität findet man diese Wahl gerechtfertigt, blau und Grün ist in Himmel und Lagunenwasser gerade genug vertreten, weiss liebte kein Südländer äusserlich an Gebäuden im Mittelalter, auch ist überhaupt das Weiss als Gebäudefarbe doch nur auf ganz kleine Flächen, gewissermassen als Glanzlicht zu empfehlen.

Doch gehen wir nun zu den einzelnen Bauten über, wobei wir zu-

erst die Gebäude betrachten, welche wir als in der vorigen Periode begonnen kennen gelernt haben.

Der Pal. *Zorzi* = *Caraggiani*, jetzt *Liassidi*, zeigt im Hauptgeschoss Pal. Liassidi. eine ganz symmetrische Anordnung; gerade in der Mitte steht ein viertheiliger Portego auf einem Gurtsims. Die Säulen haben mit Fuss und Capitäl $9\frac{1}{2}$ untere Durchmesser Höhe; davon kommen $1\frac{1}{2}$ Durchmesser auf Capitäl und Abakus, $\frac{1}{3}$ Durchmesser auf den wenig ausladenden Hals und $\frac{3}{4}$ Durchmesser auf den attischen Fuss sammt Plinthe. Die Entfernung der Säulen beträgt bloß 4 Durchmesser von Mitte zu Mitte; dadurch bekommt der ganze Portego ein etwas zu schlankes Verhältniss. Von Oberkante Capitäl bis zu dem doppelten Zahnschnitt, welcher, wie gewöhnlich, das Ganze umzieht, ist $4\frac{3}{4}$ Durchmesser Höhe; die Blumen der Bogen stossen an diesen Zahnschnitt an; der Eselsrücken dieser Bogen ist zwar bei weitem elastischer als früher, hat aber doch noch nicht die Grazie, die wir später finden werden; die Schneppe ist nämlich im Verhältniss noch etwas zu klein; ebenso sind die Nasen noch etwas klein; die Scheiben, deren Mittelpunkte in gleicher Höhe mit dem Aufsatzglied der Blumen stehen, sind gerade so stark wie die untern Enden der Säulen und ebenfalls mit dem Doppelzahnschnitt umgeben; die Brüstung, welche ziemlich unmotivirt zwischen den Säulen steht, und eine undurchbrochene Arkade auf Pfeilerchen mit sehr schwerer Deckplatte darstellt, ist kaum 2 Durchmesser hoch. Brüstung, Säulenfüsse, Gurtsims und Archivolten bestehen aus graubraunem istrischen Stein, ebenso die Eckpfeiler mit sehr schwachen gewundenen Stäben an den Ecken, die Schäfte der Säule aus roth und schwarz geadertem Marmor, die Scheiben aus dunkelrothbraunem ägyptischen Porphyr, die Felder zwischen den Bogen und der Zahnschnitteinfassung aus rothem Marmor, die letztere aber, sowie die Blumen und Capitäle aus weissem Marmor; auf die Form der letztern, die bald stereotyp wird, kommen wir zurück. Die Blumen sind noch nicht so vollständig entwickelt als die Capitäle. Zwischen diesem Portego nun und den zu seiner Seite stehenden Balkonfenstern befinden sich zwei Streifen von gleicher Höhe wie das ganze Portegofeld ($14\frac{1}{4}$ Durchmesser) und wenig über 2 Durchmesser breit, mit weissem Marmor belegt; gerade in der Mitte der Höhe sitzt eine weisse Scheibe, mit rothem Ring umzogen; die Scheibe hat $\frac{2}{3}$ Durchmesser, der Ring $\frac{1}{2}$ Durchmesser Breite; zwischen Scheibe und Ring, sowie um letztern läuft der Doppelzahnschnitt wieder herum, so dass das Ganze rechts und links an den lothrechten Zahnschnitteinfassungen tangirt; die Fenster sind mit der Zahnschnitteinfassung $5\frac{1}{2}$ Durchmesser, im Lichten 4 Durchmesser breit; ihre Kämpfer sitzen etwas tiefer, als der des Por-

tego; ihre Pfeiler haben dieselben Capitäle als die Pfeiler und Capitäle des Portego; ihre Bogen etwas grössere Nasen; Scheiben und Blume sind in Gestalt und Farbe wie beim Portego. Die von weissem Marmor gearbeiteten Balkonbrüstungen aber (der Balkon hat die ganze Breite des Fensters und halb so viel Ausladung), sind $2\frac{3}{4}$ Durchmesser hoch, zwischen 2 schlanken (kaum $\frac{1}{3}$ Durchmesser breiten) Eckpfeilerchen stehen 5 Säulchen und 2 Halbsäulen mit 6 geschnepten Bogen mit Nasen; darüber liegt ein zarter Decksims (Dreiviertelstab und Plättchen) und auf den Ecken sitzen zwei kleine Löwen, die wir von nun an sehr häufig und in der Regel sehr niedlich gearbeitet wiederfinden; ihre Rachen dienten zum Halten der Schnuren von den Marquisen, welche oben an den Knöpfen in der Mitte der Scheiben angehängt waren. Das Ganze ist sehr gut gehalten und macht, trotz aller Einfachheit, durch den glücklich berechneten Farbenwechsel einen sehr guten Effect. Die unteren Thore, welche ebenfalls aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts zu sein scheinen, haben unglückliche Verhältnisse, namentlich das grössere Wasserthor, welches von einer kolossalen Blume mehr belastet als gekrönt wird.

Sehr schön sind auch die nach altem Muster ergänzten Beschläge der weiss und hellblau (Familienfarben) umschlängelten Gondelpfähle.

Die *Casa Fontona* hat einen Portego von 6 Oeffnungen, getragen von 3 Säulen und 2 Pfeilern; über der mittelsten Säule hängt ein Wappen, die Scheiben fehlen; zu jeder Seite stehen noch zwei einzelne Fenster. Die Verhältnisse sind fast feiner als bei dem eben besprochenen Portego, das Ganze aber ist schlecht gehalten und namentlich so schmutzig, dass sich über die Farbe kaum etwas sagen lässt.

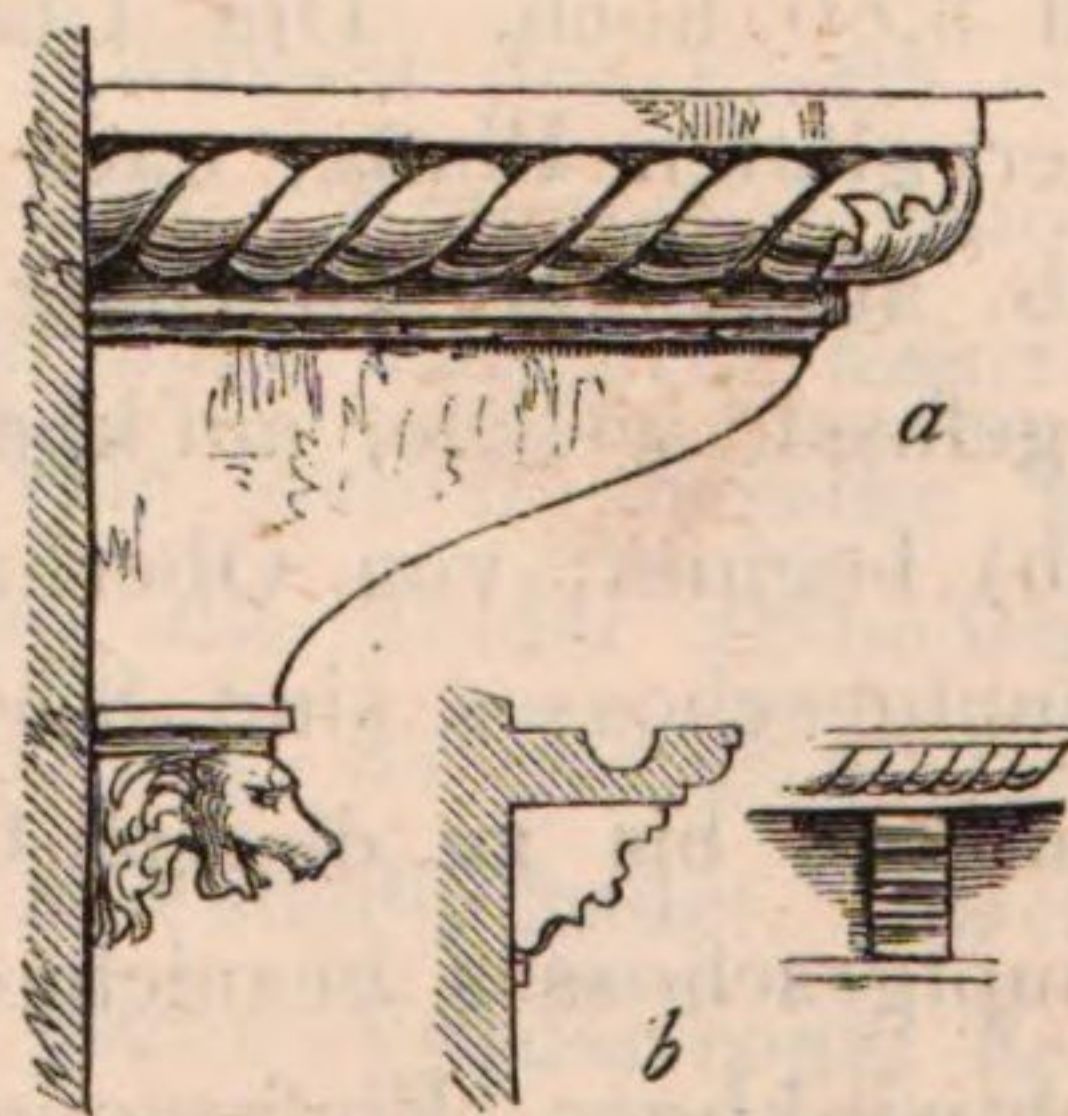
Semiramide.

Die *Semiramide* enthält ebenfalls einige Theile aus dieser Zeit, z. B. auf der Seite nach dem Campo zu im ersten Geschoss einen viertheiligen Portego mit Pfeilern statt Säulen, ziemlich weit ausladender reichgegliederter Brüstung auf Consolchen und Scheiben, in deren einigen Wappen sitzen, aber keine Blumen; ausserdem noch 2 Fenster ohne Scheiben und Blumen. Die Vorderseite auf dem *Rivo Osmarin* enthält einen viertheiligen Portego mit unschön schmalen Oeffnungen, zu jeder Seite ein Fenster, ebenfalls zu hoch und schmal; die Brüstungen der Fenster sind etwas massig; der Portego hat Nasen, die Fenster nicht; Blumen fehlen ganz. Noch scheint aus derselben Zeit das eine Eckfenster zu sein, welches über dem *Ponte del Diavolo* steht; auf der die Ecke des Gebäudes bildenden Säule spannen sich nach den Richtungen beider Façaden Eselsrückenbogen von beinahe unschönem Schwung, ohne Nasen und Blumen; auf der Ecke des Capitäls, die nach aussen gerichtet, steht als Verbrechung der Ecke der Bogenübermauerung ein

gewundenes Halbsäulchen, welches aber blos bis zu der scheitrechten Doppelzahnschnitteinfassung geht; die Capitäle sind unentwickelt und schwankend in ihrer Form, auch nicht gerade sehr flott gearbeitet.

Palazzo *Molin* bei der *Ponte dei Barcaroli* zeigt, wie schon S. 148 Pal. Molin. erwähnt, einige ältere Theile, hauptsächlich auf der Rückseite; die Hauptfaçade aber, welche nach dem Rio gekehrt ist, scheint erst zu Anfang des 14. Jahrhunderts gebaut zu sein; obgleich dieselbe im Jahr 1468 restaurirt wurde, so ist doch das Wesentlichste, d. h. der Haupteingang und die sämtlichen Fenster vom Hauptgeschoss an aufwärts von dieser, hauptsächlich die Mezzana umfassenden Veränderung freigeblichen. Die Anordnung ist sehr regelmässig, im ersten und zweiten Hauptgeschoss nimmt der Portego gerade den dritten Theil der Façadebreite ein; er zerfällt in 4 Theile und hat einen Balkon vor sich, die Bogen sind eher zu niedrig als zu hoch, doch kann man darüber nicht genau urtheilen, weil die Balkonbrüstungen, sowohl des Portego's, als auch der daneben stehenden Balkonfenster aus dem Jahr 1468 stammen; Scheiben sind nicht vorhanden. Hier zeigt sich nun zuerst die gesamte Façadendisposition dieses Styls vollständig, in der Mitte des Erdgeschosses ein grosses Landungsthor, dessen Kämpferpfeiler gerade so hoch sind, als das Thor breit ist; ebenso gross ist die Höhe vom Kämpfer bis zum Scheitel des schön geschwungenen und von einer Blume gekrönten Eselsrückens; die Verhältnisse des Thors werden aber bedeutend schlanker dadurch, dass die Oeffnung desselben durch den geböschten Unterbau bis zum Wasser herabgeht; gleich neben dem Thor ist ein kleines Lugfenster; die Mezzana ist, wie schon erwähnt, verändert; die beiden Hauptgeschosse nun haben rechts und links neben dem Portego Zimmer mit je zwei Fenstern, welche innerlich ganz in die Ecken gerückt sind, so dass sie einen breiten Schaft zwischen sich haben; diese Fenster sind im ersten Hauptgeschoss mit Balkons versehen, deren Consolen wir unsern Lesern in Fig. 54 *a* vorführen; die im zweiten Geschoss haben sehr niedrige Brüstungen, und blumenbretartig ausladende Sohlbänke auf Consolchen, unter beiden Geschossen läuft ein gewundener Stab mit Plättchen als Gurt Sims hin; nicht so über dem zweiten Geschoss, auf dem vielmehr noch ein Halbgewölb direct aufsitzt. Dieses hat einen kleinen Portego von drei Theilen; Eselsrücken ohne Blumen, aber gleich allen übrigen der Façade mit Nasen versehen, ruhen

Fig. 54.



auf niedrigen Pfeilern, welche gerade über den Scheiteln des darunter stehenden Portego stehen; die Seitenfenster stehen direct über den untern. An beiden Ecken der Facade stehen gewundene Säulchen, welche auf dem Sockelglied (einem grossen Rundstab) und auf jedem Gurtsims mittelst eines Fusses aufstehen und unter jedem Gurtsims, sowie unter dem Hauptsims ein Capitälchen haben. Sehr falsch ist die vielfach verbreitete Ansicht, als ständen diese Säulchen vor; sie stehen stets als Dreiviertelsäulchen in einem Falz.

Capitäle und Blumen sind noch nicht vollständig entwickelt. Die Veränderungen von 1468 haben sich blos auf den untern Theil erstreckt, oben ist Alles noch im alten Zustand; um jedes Fenster, also auch um den Portego, zieht sich ein gemalter Ornamentenstreif herum, welcher so die ganze Façade in Felder eintheilt; leider hat derselbe durch das Alter und durch Verwahrlosung bedeutend gelitten, so viel man aber noch erkennen kann, waren es fortlaufende Ranken, gelb und braun schattirt auf rothem Grund, von einer schmalen, hellen, vielleicht weissen (?) Linie eingefasst.

Unter dem Gurtsims des zweiten Hauptgeschosses befand sich ein ähnlicher, nur etwas breiterer Streifen, welcher die Höhe der daneben stehenden Capitälchen der Ecksäulen hatte, so dass in Höhe der Deckplatte und des Halsgliedes die Einfassungsleistchen fortliefen, während die Ornamente selbst die Höhe des Laubwerks am Capitäl hatten. Der Hauptsims besteht aus einer weit ausladenden ziemlich niedrigen Platte auf Consolen ruhend. S. Fig. 54 b.

Pal. Zaguri.

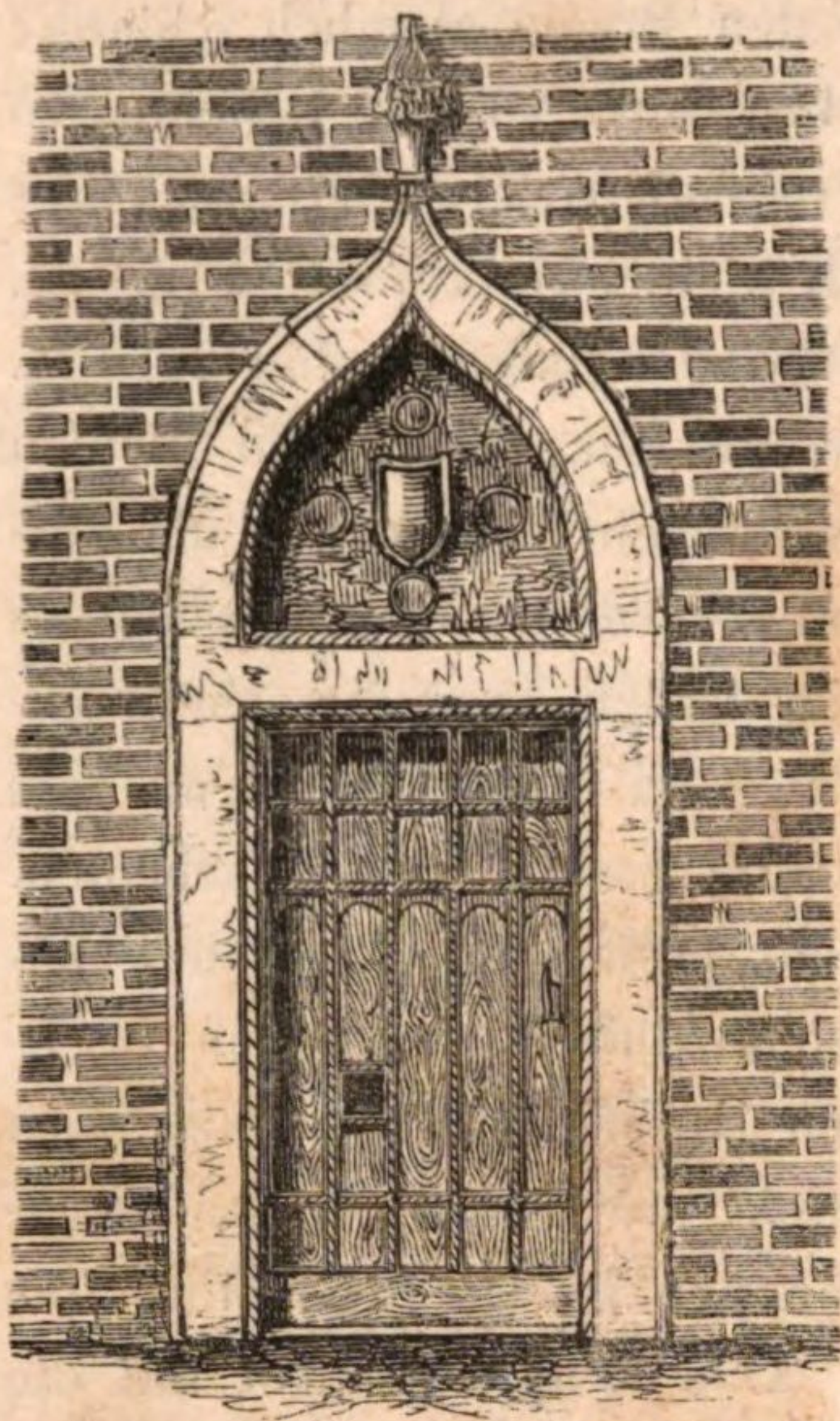
Palazzo Zaguri, früher *Braganza*, mit der einen Façade nach dem Campo San Maurizio, mit der Rückseite nach dem *Campiello della Feltrina* zugekehrt. Diese letztere ist die bedeutendste Seite; die Mezzana ist leider durch eine Restauration ihrer früheren Gestalt beraubt worden: das Erdgeschoss, welches noch das Alte zu sein scheint, hat niedrige,, im Stichbogen geschlossene Fenster, das Hauptportal, durch die Ponte Zaguri zugänglich, ist scheinrecht, 2,23 Meter im Lichten breit und 3,60 hoch. Die Chambranle im Ganzen 0,60 breit, besteht aus einer glatten Platte, nach dem Lichten zu mit gewundenem Dreiviertelstab auf einer Abfasung, nach aussen zu mit dem Doppelzahnschnitt eingefasst, welcher auf kleinen Consolen über dem Sockelsims (einem Rundstab) beginnt; von Oberkante Sockel bis Oberkante Gurtsims des ersten Hauptgeschosses sind 8,50 M., an der Ecke läuft ein nicht gewundenes Säulchen bis zu diesem Gurtsims, welcher zugleich den Fussboden des Hauptgeschosses bezeichnet. Hier nun steht ein Portego, der mit der rechtwinkligen Einfassung ein Feld von 10,02 M. Breite und 5,24 M. Höhe bildet und in 6 Oeffnungen getheilt ist. Die mittelsten vier ruhen

auf 3 Säulen und 2 Halbsäulen. Dieselben sind mit den attischen Füßen und den ungefähr nach Fig. 51 gebildeten Capitälern 3,6 M. hoch; davon kommen 0,6 auf das Capitäl sammt Halsglied, der untere Durchmesser der Säulen beträgt 0,31; nach oben sind sie etwas verjüngt. Obgleich dieses namentlich im Verhältniss zu den Bogen ziemlich schlanke Verhältniss eigentlich auf eine Brüstung berechnet zu sein scheint, so ist doch selbige nur an den auf Pilastern ruhenden Seitenöffnungen des Portego vorhanden und zwar in der Gestalt kleiner Balkons von 1,58 M. Breite bei 0,8 M. Ausladung. Die Brüstungen dieses Balkons sind 1,13 M. hoch und in der beliebten Arkaden-Manier mit Eckpfeilern und kleinen Löwen auf den Ecken gebildet, Scheiben sind nicht vorhanden, die Blumen ziemlich unentwickelt. Auf den Seitenfenstern des Hauptgeschosses sitzen etwas besser entwickelte Blumen, hier fehlen aber die scheitrechten Einfassungen, wie auch in der ganzen zweiten Etage, deren unegale Fenster zum Theil aus alten Stücken zusammengesetzt zu sein scheinen. Dieses zweite Geschoss ist niedriger als das erste; zwischen den Seitenfenstern des ersten tritt hier zum ersten Male ein ziemlich hochgestelltes quadratisches Fenster auf, dessen Zweck wir bis jetzt noch nicht haben ergründen können, wenn es nicht etwa blos der Luftcirculation wegen da ist; darüber hängt ein Wappen in einer Scheibe, die mit einem gewundenen Stab umzogen ist. Das Wappen selbst hat die Form eines aufrechten Halbkreises, an welchen unten ein verkehrter Spitzbogen angehängt ist.

Palazzo Sanudo, jetzt *Vanaxel*. Dieser Palast ist unstreitig, trotz Pal. Sanudo. seiner Unregelmässigkeit eines der interessantesten Denkmale jener Periode, namentlich deshalb, weil sehr wenig daran verändert worden ist, und weil er uns eine Menge jener so interessanten Kleinigkeiten bewahrt hat, die nur an wenigen Gebäuden des Mittelalters in Venedig noch vorhanden sind; desselbe steht in unmittelbarer Nähe der Kirche *Santa Maria Miracoli* an einem Rio und geben wir unsern Lesern auf Taf. V. eine Ansicht desselben, woraus Dispositionen und Verhältnisse genugsam hervorgehen, wenn auch die Kleinheit der Platte ein deutlicheres Hervortreten der Details unmöglich macht. Namentlich schön ist die Eingangsthür, welche besonders dadurch unser Interesse fesselt, dass der alte Thürflügel noch erhalten ist. Wir stellen dieselbe in Fig. 55 dar und fügen nur noch hinzu, dass die, die Felder abtheilenden Leisten, nach Fig. 56, der Klopfer aber, nach Fig. 57 gestaltet, fast die einzigen dieser Art sind, welche man jetzt noch in Venedig findet. Durch diese Thür gelangt man in eine, ziemlich die ganze Vorderfronte des Parterres in Anspruch nehmende Halle, welche sich nach dem links liegenden Hof zu in Stichbogen öffnet, die sich ziemlich dem Halbkreis

nähern. Wie man aus Tafel V. sieht, ist das Parterre ziemlich niedrig und die Mezzana fehlt. Jene Vorhalle setzt sich auch auf der dem

Fig. 55.



Eintretenden gegenüberstehenden Seite des Hofes fort, dessen beide andern Seiten von der Haupttreppe in Anspruch genommen werden, welche gleich links vom Eingang beginnt und auf der Mitte derselben Hofseite einen Podest in der Höhe der ersten Etage hat, dann aber noch bis zur zweiten Etage aufsteigt. Diese Treppe ist nun zwar in ihrem oberen Theile im 16. Jahrhundert mit einem Renaissance-aufbau versehen worden, man hat aber dabei das mittelalterliche Geländer beibehalten. Auf jeder vierten Stufe erhebt sich ein quadratisches Pfeilerchen, mit einem Kopf bekrönt, dazwischen stehen je zwei runde Säulchen, welche eine ganz einfache, schräg ansteigende Deckplatte tragen; Treppe nebst Geländer ist aus weissem Marmor gearbeitet. Unten im Hofe steht eine sehr grosse Brunnen-

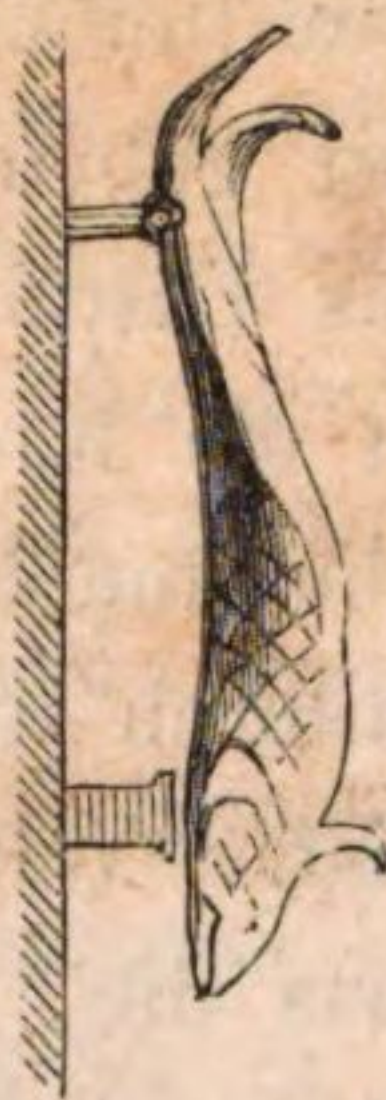
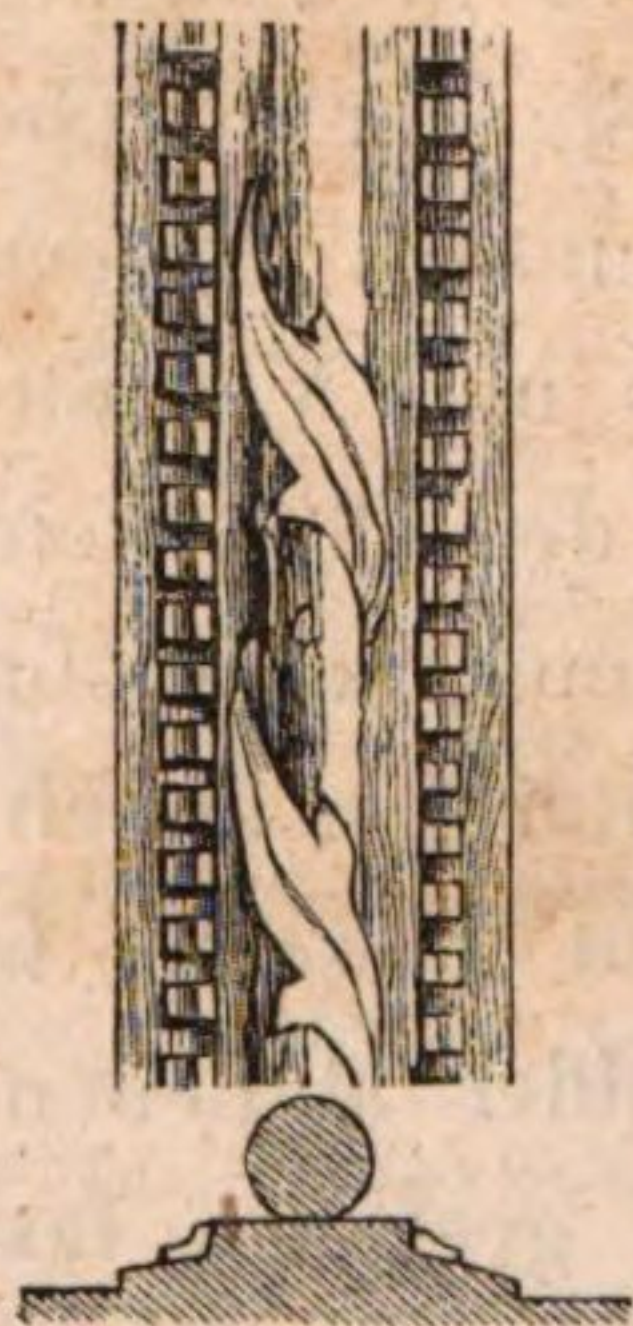
öffnung, in Form eines riesigen Capitäls, neben derselben ein Eisenstab mit geschmiedetem Drachenkopf, ähnlich den in Siena so häufigen; von ihm aus steigt ein schwacher Eisenstab bis zum Hauptsims über dem Küchen-

fenster empor, welches in einem Halbgewölb über der zweiten Etage steht und von wo aus sich ein Kupferkessel mittelst Kette nach dem Brunnen herabbewegt, so dass man das Wasser aus der Cisterne in das dritte Geschoss bringen kann, ohne dasselbe zu verlassen.

Fig. 56.

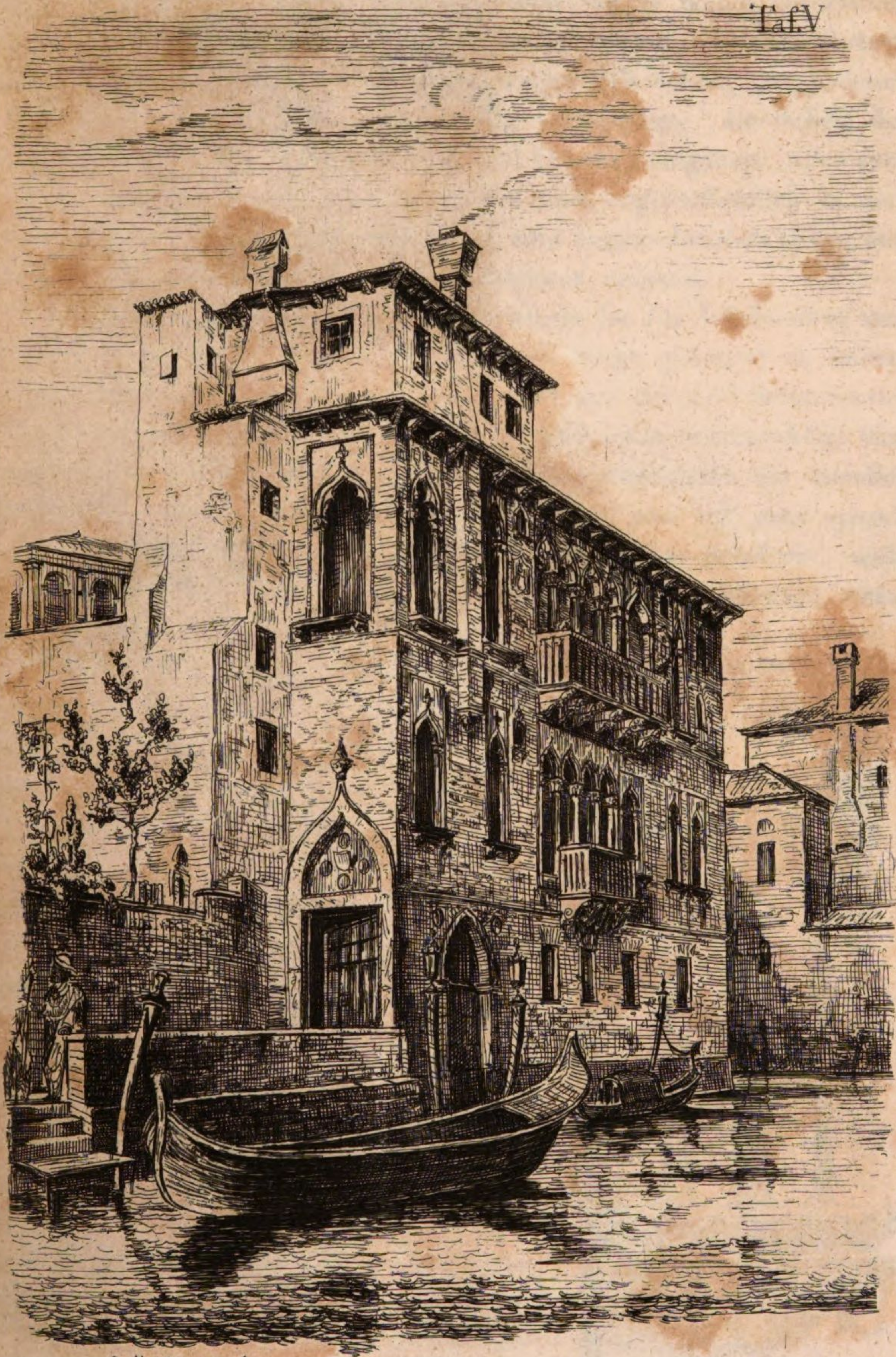
Fig. 57.

Porta delle
Monache.



Porta delle Monache. Ebenfalls in der Nähe der Kirche *Santa Maria Miracoli*, befindet sich die *Corte delle Monache*, eines der schönsten Beispiele der Thürgestaltungen jener Zeit. Die

Chambranle ist ähnlich wie an der Thür des Palastes Zaguri, der Doppeltzahnchnitt aber geht nicht wie dort, oben auf dem Sturz quer über, sondern fasst den etwas gestelzten Eselsrücken ein, welcher reich gegliedert sich



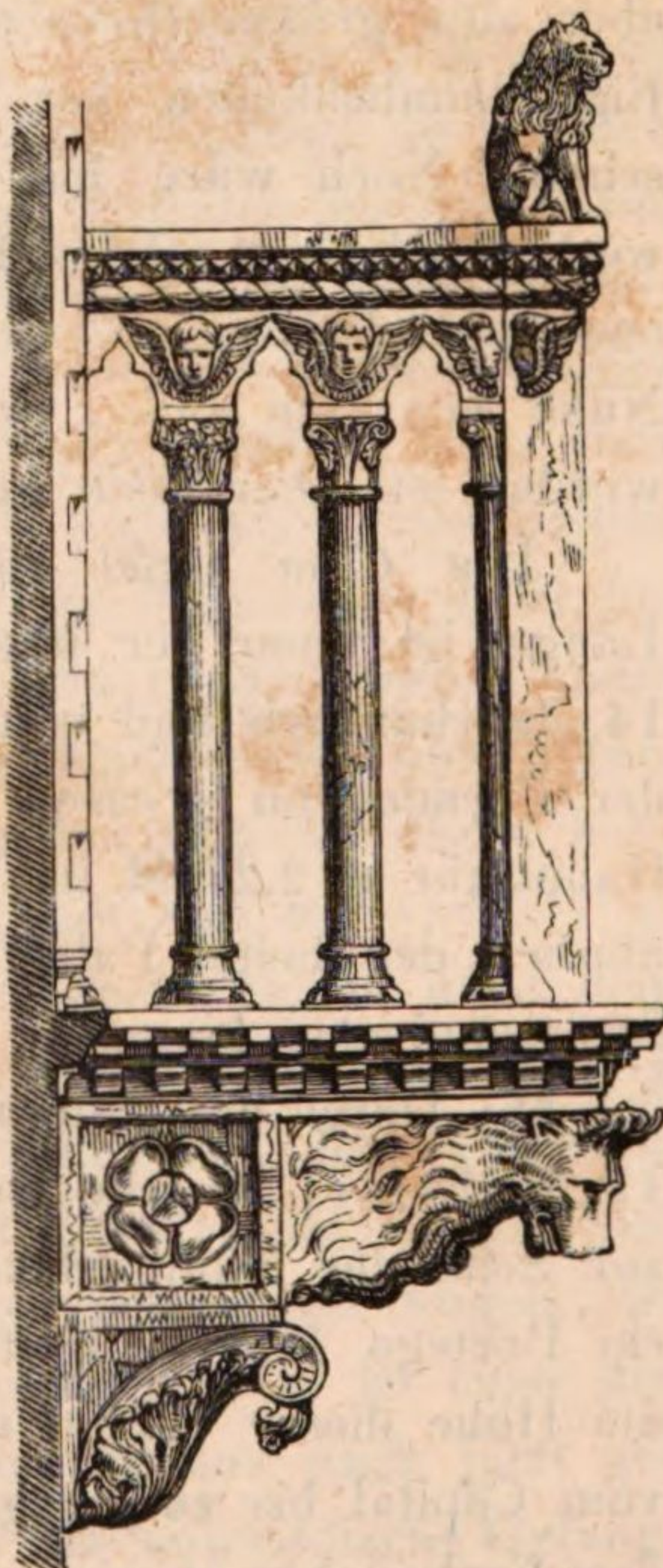
O Mothec sculp

über der Thür erhebt; diese Glieder stehen von aussen herein in nachstehender Reihenfolge: Doppelzahnschnitt, Plättchen, flache Kehle mit kleinen Brillantirungen, Plättchen, abermals flache Kehle, Viertelstäbchen, Plättchen, brillantirter Zahnschnitt und Carniess mit schräg gewundenen Blättern, welche von nun an sehr häufig vorkommen. Im Schild des Bogens steht ein Wappen, von Engeln und Drachen umgeben, Alles sehr streng im mittelalterlichen Styl gearbeitet und augenscheinlich in derselben Zeit. Die Zinnen über der Thür sind augenscheinlich später und werden wir daher auf dieselben zurückkommen müssen.

Casa Barbini in *Murano*, s. S. 65, wurde im 14. Jahrhundert um- Casa Barbini.
gebaut. Dieser Umbau scheint nun ziemlich lange gedauert zu haben. Aus der jetzt in Rede stehenden Periode sind nur die zwei Seitenfenster des Parterres mit Eselsrücken ohne Nasen und ohne rechtwinklige Einfassung und der viertheilige Portego des Hauptgeschosses mit ziemlich niedrigen Eselsrücken, die mit Nasen versehen und mit sehr spitzen Blumen bekrönt sind; dieser Portego hat zwar keine Scheiben, wohl aber die gewöhnliche winkelrechte Einfassung; die Hauptzierden dieser Façade gehören der nächsten Periode an, wo sie auch Besprechung finden werden. Dasselbe ist der Fall mit der kleinen Façade des Palastes *Contarini-Fasan* am grossen Kanal, dessen Portego und Fenster allerdings der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts anzugehören scheinen, dessen hauptsächlichste Ornamente aber jedenfalls später sind.

In unmittelbarer Nähe des Theaters *Malibran*, demselben schräg über, am *Rio Santa Marina* liegt ein Palast, welchen die Fremdenführer bald *Brandolin*, bald *Ciaramba*, bald *Bollani* nennen und welcher unsichern Nachrichten zufolge aus dem Jahr 1310 stammen soll. Er ist leider sehr ruinirt, auch haben die Seitenfenster mannichfachen Reparaturen unterlegen, gleichwohl ist sein Portego einer der schönsten, die in Venedig existiren. Die Eselsrücken dieses viertheiligen Portego, welche auf 3 Säulen und 2 Eckpfeilern ohne Eckverbrechung ruhen, haben sehr schönen elastischen Schwung und ziemlich ausgebildete Blumen, welche jedoch noch viele Aehnlichkeit mit der in Fig. 50 abgebildeten haben.

Fig. 58.

Pal.
Brandolin.

Die Nasen der Eselsrücken sind durch kleinere Nasen in schwacher Einarbeitung wie im Gothischen verziert, was unter den jetzt betrachteten Fenstern nur bei denen des Palastes Zaguri der Fall war. Console, Platte und Geländer des Balkons geben wir unsern Lesern in Fig. 58, Gurtsims, Doppelzahnschnitt etc. in Fig. 59. Der Portego des Obergeschosses bietet nichts Bemerkenswerthes dar.

Pal. Squerarolli. Hinter dem Theater *Fenice*, am *Ponte San Cristoforo*, steht ein Palast, der uns als einem *Conte Squerarolli* gehörig angeführt ward, und welcher sich hauptsächlich dadurch auszeichnet, dass er keinen Portego hat. Unter seinen vielen Fenstern hat nur eines Scheiben, die übrigen aber Blumen, die Ecksäulen, die Gurtsimse etc. folgen dem allgemeinen Typus jener Zeit. Von den Fenstern sind viele vermauert oder in Scheitrechte umgewandelt. Da er von allen vier Seiten ganz frei steht und fast überall von Wasser umringt ist, so haben seine Fundamente sehr gelitten.

Auf dem *Campo San Benedetto* erhebt sich der Palast *Pesaro-Correr*, so viel ich weiss jetzt der Familie *Bevilaqua* gehörig. Derselbe steht von allen Seiten isolirt und soll seiner Hauptconstruction nach aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammen, die meisten seiner Fenster aber sind grösstentheils aus der in Rede stehenden Periode; besondere Eigenthümlichkeiten hat er nicht, doch sind seine Verhältnisse sehr schön. Noch wäre hier zu erwähnen der Palast *Soranzo*, bemerkenswerth durch seine schöne Treppe und seine Vorhalle am *Campo San Polo* und der *Palazzo Bernardo*, später *Celsi*, am *Ponte Bernardo*, in der Nähe von *San Polo*, welcher leider in neuerer Zeit sehr verunstaltet worden ist, aber noch im Hof ein sehr schönes Capitäl erhalten hat.

Casa Orfei. Die *Casa Orfei* am *Campo San Canzian*, von beinahe 30 M. Länge, ist einer der besterhaltenen Paläste aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und namentlich in Beziehung auf die farbige Ausstattung der Façade von grossem Interesse. Die ziemlich in der Mitte stehende Hauptthür ist 2,27 M. im Lichten breit, 3,80 M. hoch und ihre Einfassung, ähnlich der beim Palast *Zaguri*, ist 0,54 M. breit. Die Höhe vom Strassenniveau bis zum Fussboden des ersten Hauptgeschosses beträgt 6,1 M. Durch die Hauptthür gelangt man in eine Vorhalle von beinahe 12 M. Breite, welche durch zwei im Stichbogen geschlossene Fenster zur Seite der Thür erleuchtet wird. Darüber steht im ersten Geschoss ein Portego 12,2 M. breit und durch 6 Säulen in 7 Oeffnungen getheilt, die Höhe dieser Säulen mit Fuss und Capitäl beträgt 3,5 M.; die Höhe vom Capitäl bis zur wagerechten Einfassung 2,05 M., die Blumen auf dem Eselsrücken stossen noch nicht ganz an diese Einfassung an. Die 5 mittelsten Oeffnungen des Portego sind durch eine niedrige massive Brüstung

geschlossen, die beiden Seitenöffnungen aber haben Balkons auf Consolen mit reichem Blattwerk, deren hohe Brüstung dem gewöhnlichen Typus folgt. Die Seitenfenster sind etwas schmaler als die Oeffnungen der Mittelhalle und haben niedrige Brüstungen, denen sehr schön gearbeitete und äusserst mannichfach bewegte Löwenköpfe als Consolen dienen; diese Brüstungsplatten sind gleich dem Gurtsims mit freiem Blattwerk belegt. Zwischen diesen Seitenfenstern sitzen kleinere hochgestellte Fenster, der Balkengurtsims der zweiten Etage, welche im Ganzen eine Wiederholung der ersten bildet und nur um ein wenig niedriger ist als diese, hat die Gestalt eines gewundenen Viertelstabes mit Plättchen; an den Ecken und auf der Mitte der Brüstungen etc. ist Blattwerk darüber gelegt; das dritte Geschoss, welches kaum 3 M. hoch ist, ist sehr einfach und hat ziemlich gedrückte Verhältnisse; beide Ecken der Façade sind zwischen den Gurtsimsen mit Ecksäulchen besetzt, Fenster und Portego der beiden Hauptgeschosse haben die gewöhnliche winkelrechte Einfassung.

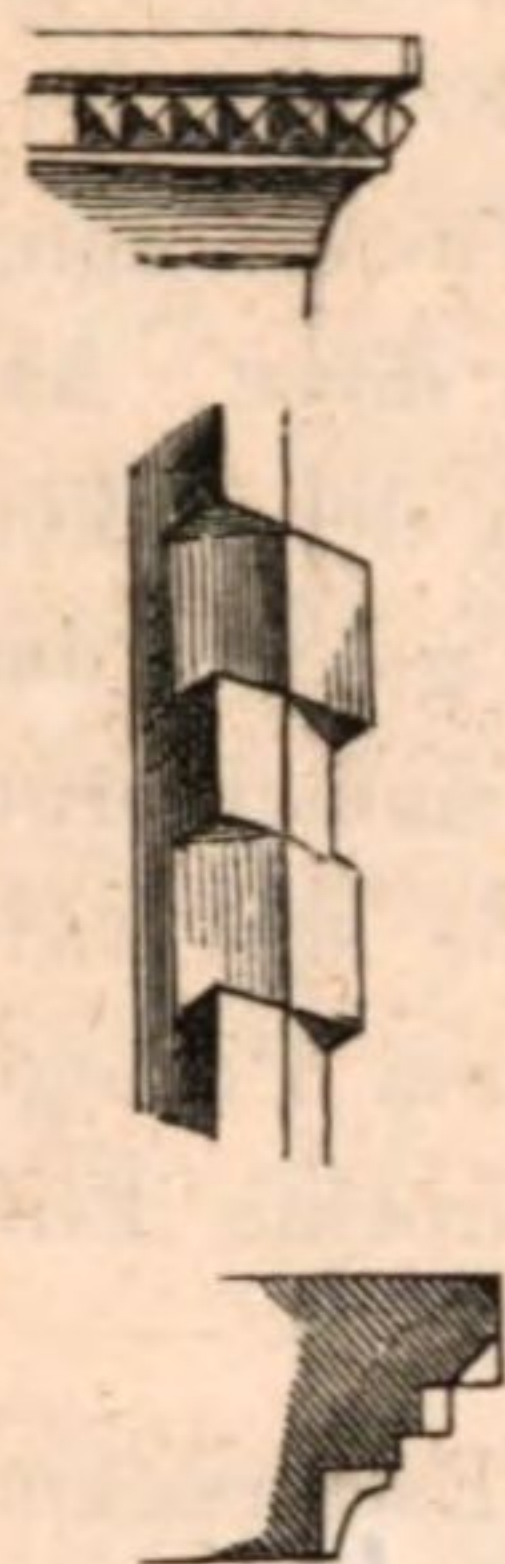
Die Räume nun zwischen dieser Einfassung und den Eselsrücken sind durch ornamentale Malerei ausgefüllt und zwar in der Art, dass die Ranken der Ornamente zu den Seiten der Blumen herauswachsen und sich abwärts biegen. Statt der von Marmor eingesetzten Scheiben an den Façaden sind hier im ersten Geschoss rautenförmige, im zweiten kreisrunde Räume leer gelassen und mit einem schmalen weissen Rand umzogen, während die Ornamente gelb auf dunkelrothem Grunde ausgeführt und braun schattirt sind. Zwischen den Seitenfenstern unter den oben erwähnten hochstehenden Quadratfenstern scheinen auch noch ornamentirte Felder gemalt gewesen zu sein, doch sind diese Stellen leider so sehr verwittert, dass sich darüber etwas Bestimmtes nicht behaupten lässt; so viel man an den übrigen Stellen noch erkennen kann, bestanden sämtliche Malereien blos aus Ornamentenranken, ohne figürliche Zuthat; die Ranken selbst sind sehr locker und die daran hängenden Blätter locker und luftig, lebhaft bewegt und mit vielen Umschlägen versehen. Ihre Zacken und Augen ähneln jedoch nicht dem deutsch-gothischen Blattwerk, sondern mehr dem Akanthus, gleich jenem auf den Giebeln der Markuskirche, die wir bald kennen lernen werden.

Der Palast *Badoer-Partecipazio*, genannt *Palazzo de la colomba*, wegen eines über der Mitte des Hauptportego eingesetzten Vogels, ist in Anordnung und Verhältnissen sehr unregelmässig; er ist einer der wenigen mittelalterlichen Paläste, die ein Treppenhaus nach jetzt gebräuchlicher Art im Gebäude selbst haben; er hat unterirdische Gefängnisse; die Façade scheint mannichfache Veränderungen erlitten zu haben. Dabei hat man nun die alten Malereien nicht vertilgt, wohl aber die

Pal.
Badoer-
Partecipazio.

neu eingebrochenen Fenster wieder mit Malerei in ähnlicher Anordnung, aber anderm Styl umgeben, wodurch das Ganze unklar, dabei aber höchst malerisch geworden ist; die Fenster und Portegos sind nämlich nicht mit der Zahnschnitteinfassung, Fig. 59., sondern mit einem rahmenartigen

Fig. 59.



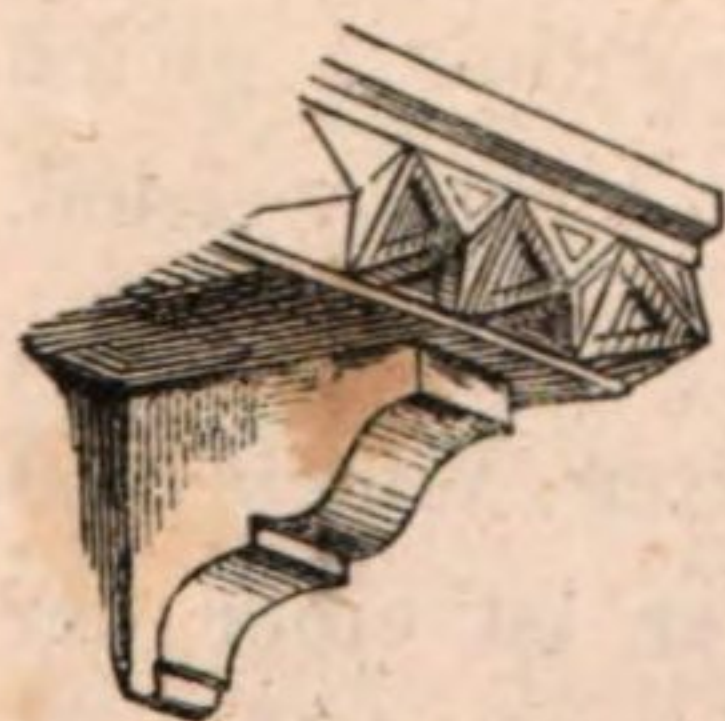
Ornamentenstreifen von circa 0,30 M. Breite im Viereck umgeben; diese Ornamentenstreifen sind gelb auf rothem Grund gemalt und nach innen und aussen mit gelben Linien eingefasst, welche sich an den Ecken der Rahmungen durchkreuzen, dadurch entstehen Quadrate, welche in Form eines Vierblatts oder dergleichen ausgefüllt sind, während die ganzen übrigen Felder an den älteren Fenstern bloß gothisches Rankenwerk, sehr dem deutsch-gothischen ähnelnd, enthalten, ebenso wie die Zwickel zwischen Umrahmung und Bogen.

An den neueren bemalten Stellen wechseln die Ornamente mit Medaillons, welche Köpfe, Muscheln, knieende Engel etc. enthalten und der Styl dieser neuern Malerei scheint auf das Ende des 15. Jahrhunderts, wenn nicht gar auf den Anfang des 16. hinzudeuten, ja der Friess zwischen Parterre und erstem Stock scheint noch später zu sein, und so viel sich, da er sehr beschädigt ist, noch erkennen lässt, auch mehrere Farben gehabt zu haben.

Interessant sind noch die beiden kleinen Balkonbrüstungen des zweiten Geschosses, streng gothisches Gitterwerk von Schmiedeeisen, sonst in Venedig sehr selten; es scheint vergoldet gewesen zu sein und besteht aus lauter Vierblättern mit runden Schneusen.

Ueber dem zweiten Hauptgeschoss, gleich unter dem Dach, ist noch ein niedriges Halbgeschoss mit einem Portego von sieben Oeffnungen, getrennt durch sechs kleine viereckige Pfeilerchen, welche ein Rahmenholz tragen, über dem sich noch ein gemalter Friess hinzieht, ehe der Hauptsims kommt. Die Seitenfenster entsprechen dem Portego und das Ganze nimmt sich eigentlich besser aus, als die niedrigen Spitzbogenfenster, welche wir an entsprechender Stelle bei der Casa Orfei und dem Palaste Molin gefunden haben.

Fig. 60.

Haus des
Goldoni.

Nächst diesen beiden eben besprochenen Häusern zeigt noch die meisten Spuren früherer Bemalung das Haus des Dichters *Goldoni*, in der Nähe von *San To má*; leider sind aber diese Spuren zu gering, um über das System der Eintheilung dieser Bemalungen ein Urtheil zu erlauben; es sind fast nur einzelne Stücke von den Streifen erhalten,

welche, nach diesem Fragmente zu urtheilen, theils abwechselnd roth und gelbe Quadrate, theils Verschlingungen geometrischer Linien enthielten; die Felder, Zwickel etc. scheinen mit Ornamentenranken geschmückt gewesen zu sein.

Selbst der Schornstein war bemalt; zuunterst ein Feld mit braun und grünem über Eck stehendem Damenbret, dann stehende Rauten durch gelb und braun schattirte Simsleisten getrennt und darüber ein Feld mit kreisförmigen Verschlingungen solcher Simsleisten; das Uebrige ist Alles bereits sehr verwittert, und nicht mehr zu erkennen.

Der Hof dieses nicht gar grossen Hauses enthält eine der schönsten Treppen Venedigs und neben ihr eine Brunnenmündung, die ebenfalls zu den schönsten gezählt werden muss, welche Venedig aufzuweisen hat; grosse gothisch stylisirte Akanthusblätter legen sich flach an den Kern an, welcher oben in einem achteckigen Sims endigt, unter dessen Ecken Löwenköpfe stehen, zwischen denen Kelchblumen emporwachsen. Zwischen zweien dieser Löwenköpfe hängt das Wappen *Goldonis*. Die Löwen sind grossartig stylisirt und rechnen zu den schönsten, welche wohl jemals der Meissel dem Marmor abgewonnen hat.

Brunnenöffnungen und Treppenanlagen sind uns noch manche, wenn auch verstümmelt oder theilweise umgearbeitet aus jener Zeit erhalten, und mit den erstern vereinigt in der Regel Gallerien mit Holzdecken; auf Marmorsäulen mit ziemlich einfachen Capitälen ruhen Trumhölzer mit tief ausgekehlten Köpfen, welche ein Rahmenholz stützen, auf dem dann die schwachen und engelegten Balken ruhen, zwischen denen die auf die Fugen der Blendbodenbreter genagelten Leisten gewissermassen Cassetten bilden. In der Regel befindet sich gleich hinter dem Eingang eine solche Gallerie im Erdgeschoss vor dem Antritt der Treppe und oben beim Austritt beginnt eine andere ähnliche, welche die Eingänge zu den Zimmern enthält, wenn man nicht, wie auch hier und da der Fall ist, direct vom letzten Podest in den Portego eintritt. Niemals sahen wir Wendelstufen bei derartigen Treppen. Treppen.

Wir fanden eben solche Treppen in Verona und Padua, wo ja damals fast Alles nach venetianischer Weise gebaut wurde. So ist selbst im Rathhaus zu Verona die Treppe ganz ähnlich, in Venedig aber sind die schönsten solcher Treppenanlagen in folgenden Häusern zu finden:

In dem Hause neben dem *Pal. Zaguri*; im Hof *Gattei* bei *San Samuele* (zwei Gallerien über einander und schöner Holzhauptsims); im *Pal. Armano* bei *S. Moisè*; *Cappello* bei *S. Giov. in Laterano*, und eine der schönsten, vielleicht die allerschönste, wenn auch auf etwas beschränktem Platze in dem Hof des kleinen Palastes *Bembo* in der *Calle Magno* bei der Kirche *della Celestia*. Hier hat noch die die

Halle stützende Säule die Eigenthümlichkeit, dass sie ziemlich auf der Mitte des Schaftes mit einem knaufartigen Band versehen ist.

Ausser den eben angeführten zum Theil weiter beschriebenen Palästen und Häusern gibt es noch so viele aus jener baulustigen Periode, dass schon sie alle anzuführen fast unmöglich ist; begnügen wir uns daher hier nur noch einige der interessantesten zu benennen, ehe wir zur nächsten Periode, der Glanzperiode mittelalterlichen Wohnhausbaues übergehen. Der jetzt eben betrachteten Periode dürften noch angehören der Palast *Sagredo* bei *S. Sofia*, zwei Häuser auf dem *Fundamento della Misericordia*, ein Palast *Seriman* in der Nähe des *Campo dei Gesuiti*, ferner der allerdings durch Restauration ganz verdorbene *P. Nani Mocenigo*, früher *Barbarigo*, in der Nähe von *San Trovaso*, ein Palast *Cornaro* auf dem *Campo S. Fosca*, welcher ebenfalls im 17. Jahrhundert bedeutend verändert worden ist, der sehr edle, aber ganz einfache *P. Fini* mit einem Portego in sehr feinen Verhältnissen, glatten Ecksäulen und Spuren von Malerei, leider ziemlich ungeschickt restaurirt und viele andere mehr.

1340—1370.

Wenn wir Perioden in der Besprechung der venetianisch-gothischen Wohnhausarchitectur angenommen haben, so ist darunter nicht zu verstehen, dass sich die Gebäude, welche wir als in diesen einzelnen Perioden entstanden annehmen und demgemäss zu Gruppen vereinigen, ganz vollständig von den andern Gruppen absondern; die Uebergänge sind allerdings sehr allmählig und oft nur bei genauerer Beobachtung findet man die Merkmale, welche die Perioden charakterisiren; dass diese Merkmale natürlich nicht mit einem Jahre wechseln konnten, geht schon daraus hervor, dass man an jedem Palaste doch wenigstens einige Jahre, an manchem sogar über zwanzig Jahre baute, und während des Baues fast immer dem Fortschritt der Kunst folgte, sich dabei nach den eben im Bau begriffenen öffentlichen Gebäuden richtend, zu deren Entwerfung natürlich immer die besten Künstler herbeigezogen wurden, und deren Formen demgemäss tonangebend waren; kam nun eine bis dahin neue Form an solch einem Gebäude zur Anwendung, so suchte man sie nicht nur bei neuen Gebäuden, sondern auch bei schon begonnenen an den noch nicht vollendeten Theilen anzuwenden. Ueberhaupt charakterisirt es ja das ganze Bauwesen des Mittelalters, dass der einzelne Baukünstler weniger darnach strebte, etwas individuell Originelles zu schaffen, als vielmehr sich in dem allgemein angenommenen Typus möglichst zu vervollkommen; wesentlich trug dazu die Einrichtung der Steinmetzbrüderschaften bei, der damals alle Architecten angehörten; ja man wird beinahe versucht, anzunehmen, dass die Pläne nur höchst selten von einem Einzelnen entworfen, vielmehr in der

Brüderschaft gemeinsam berathen wurden. Bei jedem Bau wurde dann eine Bauhütte etablirt, welche bestand, so lange der Bau dauerte; daher finden wir noch jetzt bei so vielen Palästen eine *corte del tagliapietra*, daher kennen wir so wenig Architectennamen aus dem Mittelalter, ja selbst bei grossen Bauten nur die Namen der Werkmeister; daher kann man auch von zwei Gebäuden, in denen dasselbe Motiv ohngefähr gleichzeitig zum ersten Male sich zeigt, das bedeutendere fast immer als das ältere annehmen. Und so würden wir auch hier alle die Wohnhäuser, bei denen durchbrochenes Maasswerk vorkommt, sämmtlich für jünger halten, als den Dogenpalast, selbst wenn nicht die Art und Weise der Durchbrechung selbst und manches bei der Arbeit etc. darauf hinwiese. Dieses „jünger“ kann sich natürlich nur auf das Entwerfen beziehen, und so können wir denn annehmen, dass alle die hier folgenden Gebäude nach dem Jahr 1340 entstanden sind, oder vielmehr richtiger und genauer, nicht vor dem Jahr 1340; ob und wie viel sie später sind, das wissen wir nicht.

Unter allen diesen mit Maasswerk über den Fensterbogen versehenen Gebäuden können wir füglich diejenigen als die ältesten ansehen, welche die meiste Aehnlichkeit mit den entsprechenden Theilen des Dogenpalastes haben.

Warum wir gerade diese Gestaltung des Maasswerks (s. Fig. 61) für die erste halten? fragen hier vielleicht Diejenigen, welche der Theorie huldigen, dass der Spitzbogen aus verschlungenen Halbkreisen (Fig. 62) entstanden sei; ganz einfach, weil eben in Venedig der Schnepfenbogen bei weitem früher auftritt, als der regelmässige Spitzbogen und gerade die Aufstellung von Kreisen über den Säulen zwischen den Scheiteln jedenfalls sehr natürlich und direct aus der Form der Bogen und den an derselben Stelle stehenden Scheiben sich entwickelt hat, während man für die Durchkreuzung der Rundbogen bei allen vorhergehenden Formen in Venedig kein organisches Vorbild findet und unsers Erachtens muss man unter zwei Theorien für die Entstehung einer architectonischen Form stets die natürlichere für die wahrere halten.

Palazzo Sagredo. Neben der *Cá d'oro*, an der Ecke eines *Traghetto*, Pal. Sagredo. liegt ein Palast, den, so viel wir wissen, jetzt der Graf *Agostino Sagredo*, verdienstvoller Forscher auf dem Gebiete venetianisch-historischer Literatur, besitzt. Dieses Haus gehört, wie bereits oben erwähnt, der vorigen Periode an, und scheint um das Jahr 1340 seiner Vollendung nahe gewesen zu sein. Nur der Portego des zweiten und letzten Geschosses nämlich hat durchbrochenes Maasswerk, genau wie am Dogenpalast, nur mit einer Modification: Am Dogenpalast sind die Säulen sammt Capitäl und Fuss ebenso hoch, als die Bogen mit Maass-

werk, ein Umstand, der der Halle am Dogenpalast jenes kräftige, fast schwerfällige Ansehen verleiht, welches, beinahe an Unbeholfenheit grenzend, Merkmal eines ersten Versuchs in einer neuen Decorationsweise ist und dessen Wirkung eben nur bei einem öffentlichen Gebäude unschädlich war. Wo wir dieser Decorationsweise später begegnen, sind meist die Säulen höher, als das darauf ruhende Maasswerk. Beim *Pal. Sagredo* z. B. ist das Maasswerk ungefähr Dreiviertel so hoch als die Säulen.

Pal. dei Mori.

An dem bereits Seite 67 und Seite 152 erwähnten *Palazzo dei Mori* hat die obere Etage einen sechstheiligen Portego und 2 Eckfenster, welche augenscheinlich ziemlich gleichzeitig mit jener Halle des Dogenpalastes entstanden sind. Der Portego ist sechstheilig, die beiden Endöffnungen desselben aber sind nicht gleich den übrigen durch Säulen begrenzt, sondern durch Pfeiler, an welche sich Halbsäulen nach den Mittelöffnungen zu anlegen, eine Unregelmässigkeit, welche man ziemlich häufig findet. Durch diese Zusammenstellung einer Halbsäule mit einem Pilaster ist natürlich die Aufstandsfläche des gemeinschaftlichen Capitäls dieser beiden Träger bei weitem breiter geworden, als die der drei mittleren alleinstehenden Säulen.

Beim Dogenpalast gibt es, wie schon erwähnt, ähnliche Stellen, dort ist die Halbsäule nach vorn gekehrt und zu beiden Seiten durch Pilaster verstärkt, welche frei im Bogenlichte stehen und lothrechte Aufsätze haben, die sich an den Bogen todt laufen, so dass die Eintheilung der Bogen durchaus nicht gestört wird. Dort beim Dogenpalaste war eine Verstärkung durch die innern Mauern geboten, und die Pilaster sind, wie schon oben näher angeführt, wahrscheinlich später eingesetzt. Was hier diese Unregelmässigkeit veranlasst hat, ist kaum abzusehen, wenn sie nicht bloß aus Rücksicht auf das Untergeschoss oder aus dem Umstande hervorgegangen ist, dass der davor liegende Balkon bloß die vier mittelsten Oeffnungen des Portego umfasst und die Säulenstellung nicht über den Balkon verlängert werden soll. Die beiden sich auf das verbreiterte Capitäl stützenden Bogen sind so viel auseinandergerückt, als das Capitäl breiter ist wie die andern, dadurch ist auch der darüber ruhende Kreis mit seinem Vierblatt in die Länge gezogen, eine Unregelmässigkeit, welche die Wirkung des Portego bedeutend beeinträchtigt. Die Consolen des Balkons stehen nicht unter den Säulen des obern Portego, sondern über denen des dreitheiligen untern, während die Geländereintheilung den oberen Säulen entspricht. Das Geländer ist ganz in der gewöhnlichen Weise in Form einer Arkade gestaltet und auf den Pfeilerchen stehen theils Löwen, theils Köpfe; die dreieckigen Zwickel des obern Maasswerks sind ebenso aus-

gefüllt, wie beim Dogenpalast, die beiden Eckfenster haben nach der Vorderfaçade und der betreffenden Seitenfaçade je einen Bogen mit den dazu gehörigen zwei halben Kreisen, welche sich nach der Ecke zu an einer gewundenen Säule todt laufen. Das Eckfenster links vom Beschauer geben wir unsern Lesern zugleich als Beispiel der Maasswerksanordnung in Fig. 61. Das Eckfenster rechts vom Beschauer ist ebenso, nur hat es statt der Säule einen Pfeiler, an dessen Ecke sich das gewundene Säulchen herabzieht bis auf den Fussboden und der Balkon ladet bloß nach vorn aus.

Palazzo Cavalli alle poste, unmittelbar neben dem Postgebäude am Pal. Cavalli. grossen Kanal, hat einen sechstheiligen Portego ohne die an der *Casa dei Mori* bemerkte Unregelmässigkeit und von sehr schönen Verhältnissen; die Höhe der Säulen sammt Capitäl und Fuss beträgt etwas über einundeinhalbmal so viel als die des Maasswerks, die Capitäle sind vollständig ausgebildet nach dem Typus, von dem wir später ein Beispiel vorführen werden, zu jeder Seite des Portego steht ein Fenster, dessen Pfeiler und Maasswerk gleich dem ganzen Portego von einem Doppelzahnschnitt umzogen sind; an dem breiten Pfeiler zwischen diesem Fenster und dem Portego hängen Wappen mit sehr schönen Gewandüberhängen, aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Leider ist aber bloß das erste Geschoss in seiner ursprünglichen Schönheit erhalten, die ganzen übrigen Theile der Façade, selbst die Balkons, sind in kahle Renaissanceformen umgeändert worden.

Wie gern man selbst an schon der Vollendung nahen Gebäuden noch solches Maasswerk anbrachte, das geht recht anschaulich aus der Façade des bereits S. 67 erwähnten Hauses neben der *Cà d'oro* hervor; dieses hat nämlich in dem zweiten Hauptgeschoss einen viertheiligen Pergolo mit dreitheiligen Bogen (Schnepfenbogen) mit bündigen Nasen, also nach dem Typus der letzten Zeit des 13. Jahrhunderts, daneben zwei Fenster nach der Manier der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, mit Balkons, Scheiben und Zahnschnitteinfassung. Auf den Pergolo selbst aber ist eine Reihe von vier Kreisen mit durchbrochenen Vierblättern gelegt, welche sammt dem Pergolo mit einem gemalten Ornamentenstreifen umgeben ist, an welche sich ein horizontal fortlaufender Ornamentenstreifen (gelb auf roth gemalt) anschliesst, über dem eine Reihe Kreisrosetten gemalt gewesen sind, während die ganze Mauerfläche des zweiten Geschosses mit einem Netzwerk von schief stehenden spitzen Vierblättern bemalt war, in welchen Farben, das kann man nicht mehr genau erkennen, doch scheint der Grund braun oder roth, die Stäbe gelb oder grau gewesen zu sein.

Der Palast *Durazzo* hat dasselbe Maasswerk im Pergolo.

1370—1438.

Wie wir oben S. 128—130 sahen, war Venedig in den Jahren 1345—1381 so von Pest, Erdbeben, Krieg und Empörung heimgesucht, dass wahrscheinlich nicht viel Zeit zum Bauen übrig blieb; wenn nun auch gerade durch jene Calamitäten manche Kirchenbauten herbeigeführt wurden, welche bereits S. 130 aufgezählt sind, auf die wir auch später zurückkommen werden, wenn auch namentlich durch das Erdbeben manches Haus vielleicht beschädigt worden sein mochte, und also dringend der Reparatur bedurfte, so lässt sich doch nicht wohl denken, dass in solchen Zeiten Luxusbaue vorgenommen worden sind. Da nun, wie gesagt, die historischen Nachrichten über Privatbaue sehr selten sind, so kann man eben nur folgende beiden Sätze aufstellen. 1) Wie oben schon ausgeführt ward, ist kein Palast vor 1340 mit durchbrochenem Maasswerk versehen worden. 2) Noch nach 1437 hat man solches Maasswerk gefertigt und überhaupt gothisch gebaut, denn nach Sansovino besass die Familie *Giustiniani* drei Paläste neben einander am grossen Kanal, wovon *Bernardo G.* den einen 1428 an den Staat verkaufte, welcher denselben dem *Franzesco Gonzaga*, Markgrafen von Mantua, zum Bewohnen übergab; als derselbe aber 1437 Venedig verliess, um mit Mailand in Bund zu treten, wurde der Palast versteigert, der Doge *Foscari* erstand ihn, und liess ihn erhöhen, damit er nicht mehr den daneben stehenden *Giustiniani'schen* gleiche; da nun, wie wir später sehen werden, auch dieser jedenfalls nach 1437 geschehene Aufbau dem venetianisch-gothischen Styl treu bleibt, so kann man mit Sicherheit annehmen, dass mindestens bis 1438 dieser Styl in Gebrauch blieb, wenngleich er manchen Kampf mit andrängenden antikisirenden Elementen zu bestehen hatte.

Sonach kann man also annehmen, dass beinahe 100 Jahre, von 1340—1438 circa, Paläste und Wohnhäuser diesen Styl befolgten; alle hier noch zu besprechenden Bauten dieses Styls fallen also, selbst wenn keine speciellen Nachrichten über ihre Erbauungszeit vorhanden sind, in diesen Zeitraum, welcher sich bei Berücksichtigung der Unglücksfälle und dadurch verursachten Verhinderung am Bauen und beim Hinblick auf die allmälige Veränderung der Maasswerksdisposition, wie wir sie oben andeuteten, sogar noch verkürzt und auf die Jahre 1370—1438 reducirt.

Nach dieser Entwicklung der Maasswerksdisposition nun können wir die Reihenfolge der in dieser Zeit entstandenen Bauwerke ohngefähr folgendermassen ordnen:

- 1) Eselsrücken mit Kreisen zwischen sich, wie am Dogenpalast, den bereits betrachteten und einigen noch zu betrachtenden Palästen.

- 2) Ebenso, aber noch eine Reihe Halbkreise über jene vollen Kreise gesetzt.
- 3) Sich durchkreuzende Halbkreise und noch eine Reihe voller Kreise darüber; dadurch wurden die untersten Bogen zu reinen Spitzbogen und dürften wohl alle Combinationen von vollen Kreisen mit Spitzbogen in dieselbe Zeit fallen, sowie auch alle Spitzbogenfenster mit rein gothischem Maasswerk, Rosetten mit Schneusen etc., kurz Alles, worin germanischer Einfluss sich kundgibt, da auch, wie wir sehen werden, zu jener Zeit deutsche Künstler in Venedig erschienen, wohl auch durch jene Kriege und die vielen Besitzungen auf dem Festland mancher fremde Einfluss sich erklären lässt.
- 4) Sich durchkreuzende Eselsrücken, die also unten ebenfalls einen Spitzbogen bilden.
- 5) Eine Reihe reiner Spitzbogen oder Rundbogen, direct durch die horizontale Linie überdeckt und so schon sich den Einflüssen der Renaissance wenigstens in der Disposition beugend.

Da aber, wie gesagt, eine scharfe Bestimmung der Entstehungszeit fast bei keinem dieser Bauten möglich ist, so werden wir zuvörderst nur diejenigen anführen, welche ganz unleugbar das Gepräge dieser Entwicklungsstufen an sich tragen und dann zu kurzer Betrachtung der übrigen weniger scharf charakterisirten übergehen.

ad 1) Ausser der ersten Etage des Dogenpalastes und den bereits besprochenen Palästen *Sagredo*, *dei Mori*, *Cavalli alle poste*, dem Haus neben der *Cá d'oro*, und *Pal. Durazzo* unweit *S. Maria del Orto* gehört hierher noch das Erdgeschoss und erste Hauptgestock des Palastes *Pisani Moretta* am grossen Kanal unweit der Ausmündung des *Rio di S. Polo*. Im Erdgeschoss stehen zwei Thore neben einander, welche ziemlich dieselben Verhältnisse haben wie das Hauptthor des Palastes *Molin*, die dieselben schliessenden Spitzbogen haben nur kleine Schneppen, zu beiden Seiten stehen Stichbogenfenster von den gewöhnlichen gedrückten Verhältnissen mit ziemlich hohen Brüstungen. Die Mezzanfenster sind verändert worden; das erste Hauptgeschoss enthält einen sechstheiligen Portego von beinahe zu schlanken Verhältnissen, so dass die Säulen mit Capitäl und Fuss über $1\frac{1}{2}$ mal so hoch sind, als das Maasswerk; die Eselsrücken haben keine Nasen; die Kreise sind gerade wie beim Dogenpalast, die Glieder etwas reiner gothisch, die Zwickel über den Kreisen enthalten Engelsköpfchen mit ausgebreiteten Flügeln. Der Balkon erstreckt sich, nach dem gewöhnlichen Typus gestaltet, über die ganze Breite des Portego, zu dessen Seiten je zwei Balkonfenster mit Blumen, aber ohne Nasen und Scheiben stehen.

Pal. Pisani
Moretta.

Dieser Palast ist im *Cicognara*, aber leider ziemlich unrichtig, abgebildet. Das gewundene Stäbchen ist bei den Einfassungen, den Thor-
gewänden etc. an die Stelle des Doppelzahnschnitts getreten. Auf das Obergeschoss kommen wir später zurück.

2 Pal.
Giustiniani.

Die beiden Paläste *Giustiniani* und der jetzt *Foscari* heissende, welcher unmittelbar neben ihnen steht, gehören nach der Architectur des Erdgeschosses und ersten Hauptgestocks sogar noch in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts; die beiden erstern, welche eigentlich als ein Gebäude zu betrachten sind, haben ein grosses, im Rundbogen geschlossenes Thor in der Mitte, über dem sich ein einzelnes Fenster in jedem Geschoss wiederholt, zu jeder Seite steht dann wieder ein in reinem Spitzbogen geschlossenes Thor, darüber ein viertheiliger Portego mit Blumen ohne Scheiben, aber mit Spuren von Bemalung; zu jeder Seite desselben befinden sich je zwei Fenster, deren Balkons bei weitem später sind, und welche ein jetzt vermauertes Quadratfenster hochstehend zwischen sich hatten; das zweite Geschoss aber enthält ein Pergolo mit Kreisen zwischen den Eselsrücken, welches später eingesetzt zu sein scheint. Dasselbe ist nämlich sechsheilig, sitzt aber nicht über der Mitte des untern, sondern so, dass vier seiner Theile gerade dem untern entsprechen, dann folgt ein blinder und der letzte ist wieder offen und steht über einem der untern Seitenfenster. Da nun die dahinter liegende Halle auch bloß gleich der untern die Breite von vier Oeffnungen einnimmt, da ferner das Obergeschoss in Eintheilung und Formgebung ganz dem ersten Hauptgeschoss gleicht, eher sogar noch einfacher ist, so glauben wir, dass der Portego des zweiten Hauptgeschosses später eingesetzt ist; vielleicht um der Mode zu huldigen; zu gleicher Zeit hat man auch das zwischen den Seitenfenstern hoch oben stehende kleine Quadratfenster vermauert und etwas tiefer eine mit Doppelzahnschnitt umgebene Platte, wahrscheinlich zur Aufnahme eines Wappens bestimmt, und darunter eine Scheibe eingesetzt. Ursprünglich hat auch dieser Palast Putzstreifen mit gemalten Ornamenten als Umrahmung der Fenster gehabt; einige Ueberbleibsel sind noch davon erhalten.

Der Palast *Foscari*, gleich daneben (seine Geschichte s. S. 220. 2), hat denselben Styl, aber bei weitem edlere Verhältnisse und grossartigere Entfaltung der Formen, so dass er trotz seiner bedeutend geringern Länge bei weitem mehr imponirt.

Pal. Foscari.

Das Erdgeschoss gehört nicht dem Mittelalter an, sondern ist bei einer umfänglichen Restauration des Palastes entstanden, welche in den Jahren 1844—46 unter der Leitung des Director der k. k. polytechnischen Schule, *Luigi Parravicini*, mit grosser Umsicht und Styltreue

vorgenommen wurde, um das Gebäude zur Aufnahme dieser technischen Schule würdig herzustellen. Um diese Herstellung hat sich namentlich der Graf *Tomasso Mocenigo Soranzo* sehr verdient gemacht, und sie war auch sehr nöthig, denn die Familie *Foscari* ist ausgestorben, und die zwei letzten Sprösslinge, zwei alte Comtessen, fanden in dem, dem Einsturz entgegen gehenden Gebäude nur ein trauriges Unterkommen; bis auf den Mangel des Farbenschmucks ist die Restauration sehr gelungen zu nennen; das Hauptthor des Erdgeschosses, im Spitzbogen mit unbedeutender Schneppe geschlossen, hat zu jeder Seite drei schlanke Fenster mit eisernem Gitterwerk, recht gut im Styl des Gebäudes gehalten; diese Fenster haben aber keine rechtwinklige Einfassung; das erste Hauptgeschoss hat einen achttheiligen Portego, der zwar kein Maasswerk, auch keine Scheiben, aber vollständig entwickelte Capitäle und sehr elegante Verhältnisse hat; der Balkon ist neuer. Die Seitenfenster, zu jeder Seite zwei, entsprechen ganz dem Portego. Das zweite Hauptgeschoss nun hat Maasswerk gleich dem des Dogenpalastes, in höchst fein, abgewogenen Verhältnissen; die Höhe des Maasswerks ist gleich zwei Säulenweiten und Säulen nebst Capitäl sind nicht ganz einundeinhalbmal so hoch als das Maasswerk. Es scheint dies das richtigste Verhältniss zu sein; wenigstens wirkt unter allen Portego's mit ähnlicher Anordnung dieser am elegantesten, wozu auch die fein durchgebildete Gliederung und der Umstand wesentlich beiträgt, dass die Nasen der Vierblätter in den Kreisen nicht so gross sind als bei den bisher betrachteten. Die Seitenfenster entsprechen vollständig dem Portego. Auf das Obergeschoss kommen wir später zurück.

Das durchbrochene Maasswerk des linken Eckfensters der *Semiramide*, das der Fenster der *Casa Barbini* und mancher Theil weniger consequent durchgeführter, vielleicht später entstandener Bauten zeigt dieselbe Anordnung.

ad 2) Der Portego in der ersten Etage der *Cá d'oro*, sechstheilig über den drei mittleren Bogen einer im Erdgeschoss stehenden Säulenhalle; letztere hat in der Mitte einen Rundbogen, zu beiden Seiten Spitzbogen und zwischen den Bogen Scheiben. Die Seitenfenster des Erdgeschosses waren wahrscheinlich ähnlich behandelt, sowie auch die Fenster der Obergeschosse Blumen, Scheiben und winkelrechte Einfassung haben; bei dem Maasswerk des oben erwähnten Pergolo nun folgt auch das Mittelglied, welches doch eigentlich bloß die Hauptlinien der Eintheilung angeben soll, den Abzweigungen der Nasen, jedenfalls ein Zeichen von mangelndem Verständniss; auf diesen Palast, das am reichsten verzierte mittelalterliche Wohnhaus Venedigs, auf seine aus verschiedenen Perioden stammenden Theile, sowie auf seine

neueste, zum Theil sehr unglückliche Restauration, kommen wir bald zurück.

ad 3) *Palazzo Cavalli*, beim *Tragitto di S. Vitale*. Der Portego dieses Palastes ist unter allen denen, welche sich kreuzende Rundbogen mit einer Reihe voller Kreise darüber tragen, bei weitem der eleganteste in Bezug auf seine Verhältnisse, leider aber durch einen Renaissancebalkon mit Doggengeländer verunstaltet, auch neuerdings mit fast etwas zu grosser Sparsamkeit restaurirt (er gehört jetzt dem Herzog von *Bordeaux*). Er hat fünf Theile; da nun die vollen Kreise mit ihren durchbrochenen Vierblättern auf den Scheiteln der Halbkreise, also über den Säulen sitzen, so endigt die Reihe rechts und links mit Halbkreisen gerade wie bei denen ad 1.) Jedenfalls ist dies nicht schön und zeugt davon, dass man immer noch nicht ganz heimisch in dieser Decorationsweise war, noch immer dabei eine Erinnerung an die alten Scheiben behielt, welche auch über den Säulen sassen.

Pal. Pisani
Moretta.

Palazzo Pisani Moretta, den wir schon S. 221 erwähnten, hat im Obergeschoss ein Pergolo, gleich dem dort erwähnten untern aus sechs Theilen bestehend; die durch die Kreuzung der Halbkreise entstehenden Spitzbogen haben gar keine Nasen; die ganzen Kreise mit Vierblättern sitzen über den Scheiteln der Spitzbogen, also zwischen denen der Halbkreise; dadurch wird das Maasswerk im Ganzen etwas niedriger. Da nun die Säulen genau so hoch sind, wie die Kämpferpfeiler der nebenstehenden, dem Anschein nach etwas ältern Fenster, so ist das ganze Verhältniss des Pergolo etwas ausser Gleichgewicht gekommen, das Maasswerk erscheint zu leicht für seine Stützen. Das Vorderglied desselben ist auch hier ein Rundstab, doch ist die daneben sich anschliessende eingehende Hohlkehle schon bedeutender, als an den bisher betrachteten, wodurch das ganze Aussehen der Gliederung reiner wird; das Geländer steht, wie beim Dogenpalast, unmotivirt zwischen den Säulen und ist ziemlich niedrig; die Glieder der Säulenfüsse setzen sich als Fussglied des Geländers fort; leider hat diese schöne Façade in der Renaissancezeit viel leiden müssen, so dass man in Bezug auf den Hauptsims etc. nicht sagen kann, wie wohl der ursprüngliche Zustand gewesen sein mag.

Pal.
Giovanelli.

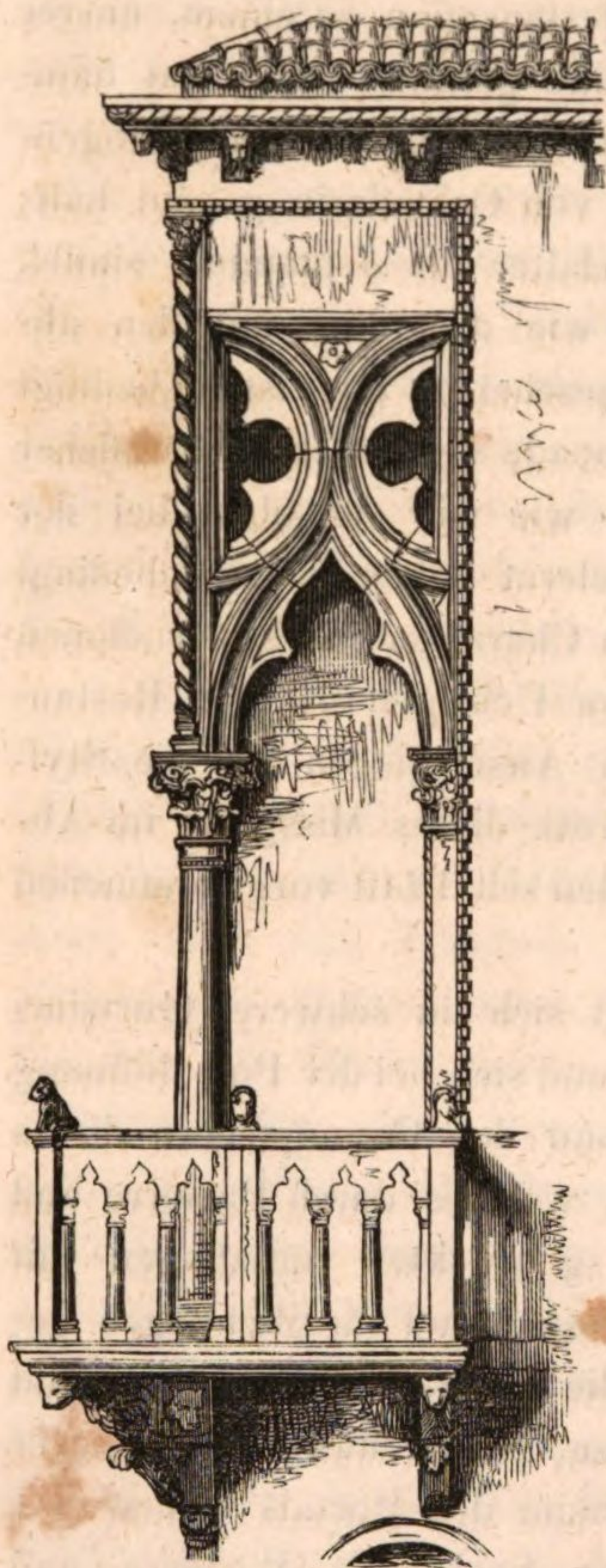
Eines der interessantesten Denkmäler dieser Periode ist der Palast *Donà-Giovanelli* bei *S. Fosca* im *Sestiere Canareggio*, ein sehr grosses, von drei Seiten (darunter eine Landseite) frei stehendes Gebäude, welches auf Geheiss der jetzigen Besitzer, der Grafen *Giovanelli*, im Jahr 1847 von *Giov. Battista Menudo* restaurirt wurde, um die Archäologerversammlung darin zu empfangen. Die Grafen *Giovanelli* behaupten, der Entwurf zu diesem Palast sei von *Calendario* gemacht; wir können

jedoch, selbst wenn Documente darüber vorliegen sollten, nicht glauben, dass der ganze Bau von diesem Meister herrühren könne; der untere Theil der Façade, sowie des Hofes kann von ihm sein; die Obergeschosse jedoch sind jedenfalls später. Die Ueberzeugung nun, dass das Ganze von Calendario sei, hat bei der Restauration zu einem, unsrer Meinung nach, sehr zu bedauernden Missgriffe geführt; man hat nämlich die ganzen Mauerflächen so decorirt, wie den Obertheil des Dogenpalastes, den man ebenfalls irrthümlich für von Calendario gebaut hält; ganz abgesehen nun davon, dass es im Mittelalter nie Jemandem einfiel, im Putz einen Steinverband nachzuahmen, wie dies hier mit den abwechselnden weiss und rothen Steinchen geschehen ist, ist unbedingt eine von so vielen Fenstern unterbrochne Façade sehr wenig zu solcher Decorationsweise geeignet; eine Bemalung, wie wir sie oben bei der *Casa Orfei*, dem *Pal. Badoer etc.* kennen gelernt haben, wäre unbedingt viel geeigneter gewesen und hätte auch den Charakter eines vornehmen Wohnhauses viel besser ausgesprochen. Im Uebrigen ist die Restauration mit vielem Verständniss und treuem Anschmiegen an die Stylformen der Erbauungszeit ausgeführt und trotz dieses Missgriffs im Abputz eine der bestgelungensten unter den vielen seit 1840 vorgenommenen zu nennen.

Auf stark geböschter Futtermauer zieht sich ein schwerer Gurtsims hin, der über dem Parterrefussboden beginnt und sich bei der Portalöffnung auf der Mitte der Wasserfaçade verkröpft und den Grundpfeilern dieses Portals als Postament dient. Dieses Portal, welches durch Parterre und Mezzana hindurchgeht, hat einen ziemlich gedrückten Spitzbogen mit kleiner Schneppe und Blume; die Parterrefenster sind im Stichbogen geschlossen; das Parterre ist sehr niedrig, die Mezzana fast höher und hat ziemlich schlanke Fenster mit Eselsrücken, Nasen und Blumen, aber ohne rechtwinklige Einfassung; zu jeder Seite des Portals stehen drei solcher Fenster. Das Hauptgeschoss ist so hoch, als Parterre und Mezzana zusammen; es hat in der Mitte einen grandiosen Pergolo von sieben Oeffnungen, den wir nicht weiter beschreiben, sondern unsere Leser auf *Fig. 62* verweisen, die einen Theil dieses *Pergolo* wiedergibt. Zu jeder Seite steht, von demselben durch einen nicht allzubreiten Schaft getrennt, ein Fenster von ganz denselben Verhältnissen, nur die Brüstung sitzt etwas tiefer, als die des Pergolo und ladet blumenbretartig auf Consolen aus, welche auf dem Gurtsims aufstehen. Das Profil der Brüstungsplatte siehe *Fig. 59*. Der Gurtsims ist ein Viertelstab mit sehr reichen, vollgearbeiteten Ranken belegt und wird an den Ecken der Façade von einem Ecksäulchen gestützt, welches zopfartig gewunden ist; über demselben ruht eine diagonal gestellte, nach den Gebäude-

fronten zugespitzte Console, welche die Brüstung des Eckfensters trägt, das im Maasswerk dem Pergolo, in der Disposition dem *Fig. 61* dar-

Fig. 61.



gestellten gleicht; das Obergeschoss mit sehr niedrigem neuntheiligen *Pergolo*, kleinen Eckfenstern etc. scheint aus älteren Theilen zu bestehen. Die Bogen desselben sind Eselsrücken mit Nasen, aber ohne Blumen und ohne rechtwinklige Einfassung. Der Hauptsims folgt dem gewöhnlichen Typus *Fig. 60*.

Das Interessanteste aber an diesem Gebäude ist unstreitig der Hof etc.; wenn man nämlich durch das Landthor eintritt, gelangt man zunächst in eine grosse *Entrada*, welche durch eine Reihe Säulen gewissermassen in zwei Schiffe getheilt wird; da nun diese Säulen nicht grade stark sind und die *Entrada* durch Parterre und Mezzana hindurchgeht, so würden sie zu schlank erscheinen und um dies zu vermeiden, sind sie etwas unter der Mitte der Schafthöhe mit einer Wulst umzogen; sie tragen auf Trumhölzern Träger, auf denen die kleinen engliegenden Balken ruhen. Direct von dieser *Entrada*, durch eine Thür in ihrer linken Wand, gelangt man zur Haupttreppe; diese, eine hohlspindlige Wendeltreppe mit Oberlicht, in der Anlage allerdings nicht mittelalterlich, ist von *Menudo* auf so geniale Weise

in venetianisch-gothischem Styl decorirt, dass man bei dem Anschauen dieser äusserst elegant und correct ausgeführten Verzierungen ganz vergisst, wie wenig eigentlich diese Treppenanlage mit dem Styl harmonirt.

Nach dem Hof zu öffnet sich die *Entrada* in zwei mächtigen Halbkreisbogen, welche keck auf eine ziemlich schwache Säule sich stützen, so keck, wie wir dies sonst eigentlich nur bei maurischen Bauten gefunden haben; im Hof öffnet sich rechts ein ähnlicher Bogen, welcher dem Hauptfaçadeneingang entspricht. Die hier stehende *Entrada* hat leider zum Theil durch einen Balkeneinzug in der Höhe des Mezzanafussbodens unterbrochen werden müssen, ein Uebelstand, durch Bedürfniss herbeigeführt, der selbst dem gewandten Decorationstalent des *Menudo*

viel zu schaffen gemacht hat; auf den beiden andern Seiten des Hofes befinden sich engere Bogenöffnungen, welche eben in Folge ihrer Engigkeit trotzdem, dass sie dieselbe Säulenhöhe haben, als die weiten, doch noch unter dem Mezzanafussboden enden und also nur in Parterreräume von untergeordneter Bestimmung führen; das oberste Halbgeschoss ist im Hof nicht zu sehen, fungirt vielmehr hier als Dachgeschoss.

Der Palast *Pasqualigo*, auf den *Fundamenten Briati* unweit von *S. Angelo Raffaello*, welcher später an die Familie *Cicogna* überging und zum Theil einer alten Gräfin *Cicogna*, zum andern Theil einem Herrn *Pajaro* gehört, geht leider, obgleich von den Besitzern bewohnt, in schreckenerregender Weise seinem Verfall entgegen; die schöne Freitreppe im Hofe kann man kaum noch passiren; die Mauern sind dringend einer umfänglichen Reparatur bedürftig, die Fensterscheiben sind hie und da durch Papier und Bretstückchen etc. ersetzt, kurz Alles spricht die bis zur Armuth herabgesunkene frühere Grösse aus; der ebenfalls den Einsturz drohende *Pergolo* nun zeigt reine Spitzbogen mit Nasen und darüber zwei Reihen ineinander verschlungener Kreise, deren, Vierblätter bildende Nasen ohne Hohlkehle etc. in einer Fläche mit den Kreisen stehen und ebenfalls durchbrochen sind. Diese Anordnung, obgleich ganz ohne Verständniss, ist dennoch nicht ohne Reiz; die Oeffnungen sind bei weitem kleiner als bei allen bisher betrachteten, und dieser Umstand, verbunden mit der ungemeinen Schwäche der Säulen, macht das Ganze so leicht und zierlich, dass man den Verfall dieses Werkes wirklich schmerzlich bedauern muss.

Wir haben gesehen (S. 130 und 131), dass zu Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts die Venetianer viele Besitzungen auf dem Festlande erlangten; theils durch Kauf, theils durch Kämpfe, in die auch deutsche Miethstruppen mit verwickelt waren. Durch diese Umstände lässt sich der um jene Zeit mehr und mehr sich geltend machende Einfluss germanisch-gothischer Kunst auf die Bauweise Venedigs, sowie andererseits die vielfache Verbreitung venetianischer Architecturformen selbst bis Mailand hin erklären. Wir finden Gebäude, welche von vene-

Fig. 62.



Pal. Pasqualigo.

tianischem Einfluss zeugen, namentlich in *Belluno*, *Treviso*, *Mestre*, *Verona*, *Pordenone*, *Brescia*, *Mailand* und *Como*, ausserdem aber auch in geringerer Anzahl in fast allen andern Städten des jetzigen lombardisch-venetianischen Königreichs, namentlich auf der östlichen Hälfte. Wollten wir alle diese Beispiele anführen, so würden wir unsere Leser ermüden, ohne dadurch für den eigentlichen Zweck des Buchs etwas zu gewinnen, denn diese Gebäude legen zwar Zeugniß ab, wie weit hin sich die venetianische Kunst, gestützt auf die Protection der *Signoria*, Geltung verschaffte, sie bezeichnen aber weder eine besondere Richtung, noch sind sie sonst massgebend für die Gestaltung der Kunst Venedigs; nur wenige davon dürften für letztere einige Wichtigkeit haben, weil sie die Entstehungszeit einzelner venetianischer Bauten constatiren helfen. Dazu gehört vor allen Dingen die Kapelle *S. Felice* im Dom zu *Padua*, auf die wir später bei Betrachtung der kirchlichen Bauwerke jener Zeit näher zurückkommen werden; dieselbe wurde im Jahre 1376 von einem Andriolo. Steinmetz (*Tajapietra*) *Andriolo* aus Venedig im Auftrag des *Bonifazio de' Lupi*, Markgrafen von *Soragna* ausgeführt (die betreffenden Urkunden liegen jetzt im Archiv des Hospitals zu *S. Maria Nuova* in Florenz). Die Architecturformen mehrerer der jetzt zu betrachtenden Paläste zeigen so viele Aehnlichkeit mit denen dieser Kapelle, dass man sie unbedingt für in derselben Zeit (also zwischen 1375 und 1390) ausgeführt halten muss, ja bei einigen steigert sich die Aehnlichkeit in der Behandlungsweise einzelner Theile in künstlerischer, wie technischer Beziehung so sehr, dass man mit grosser Sicherheit annehmen kann, dass sie, wenn nicht von dem Meister *Andriolo* selbst, so doch theils von seinen Studiengenossen, theils von seinen Schülern ausgeführt sind.

In *Padua* selbst sind es mehrere Paläste, welche jedenfalls dieser Schule des *Andriolo* angehören, darunter namentlich der Palast *Mandruzzato* mit seinem sechstheiligen *Pergolo*. Die Bogen dieses *Pergolo* sind reine Spitzbogen mit Nasen und Blumen auf den Scheiteln; hier erscheint der Doppelzahnschnitt als Bogenglied; zwischen den Bogen und der winkelrechten Doppelzahnschnitteinfassung sitzen Scheiben, ausgefüllt mit durchbrochenen gothischen Rosetten deutscher Formgebung; mit Vierblättern, Schneusen, centralgestellten Fenstern etc. Diese Scheiben sind ebenfalls vom Doppelzahnschnitt umzogen; die Balkons vor den Seitenöffnungen können später sein.

Casa Barbini. In *Murano* an der *Casa Barbini* stehen vier Rosetten, welche denselben Typus zeigen; zwei davon sind viertheilig; die eine mit auswärts, die andre mit einwärts gekehrten Schneusen; die beiden andern sind aus der Sechse construiert und rein centraler Anordnung, alle vier aber mit Doppelzahnschnitt eingefasst. Die Glieder sind flach, aber scharf

profilirt, ohne einen Rundstab als Hauptglied zu haben; das Fenstermaasswerk weicht etwas davon ab; in reinem Spitzbogen sitzen zwei Eselsrücken mit einem Vierblatt im Kreis zwischen sich, zu den Seiten bilden sich Schneusen zwischen den Hauptbogen und den Eselsrücken; alle Nasen sind durch Durchbrechungen von ihren Hauptlinien gelöst; dies ist germanisch, aber die Anordnung selbst und die Profilirung mit Rundstab als Mittelglied ist rein venetianisch.

Aus derselben Schule, allerdings von einem weniger geübten Mitglied derselben, rührt der Giebel über dem schmalen Eingang einer Gasse beim *Ponte del Paradiso* her, bei welchem aber die Bildhauerarbeit eine so hervorragende Rolle spielt, dass wir erst bei Besprechung der Sculpturen jener Zeit darauf zurückkommen werden. Ganze Bauwerke dieser Schule trifft man überhaupt in Venedig nicht an, immer nur einzelne Theile an Gebäuden anderer Richtungen, namentlich am *Pal. Contarini-Fasan*, an der *Cá d'oro*, der *Abbazia della Misericordia*, *S. Giovanni e Paolo*, *S. Maria dell' Orto* etc. zeigen solche germanisirende Anklänge; auch die beiden *Pal. Giustiniani* haben solche Fenstermaasswerke.

ad 4) Der obere Pergolo der *Cá d'oro*, sechstheilig mit ziemlich niedrigem Maasswerk s. unten, wo die *Cá d'oro* eingehende Betrachtung finden wird.

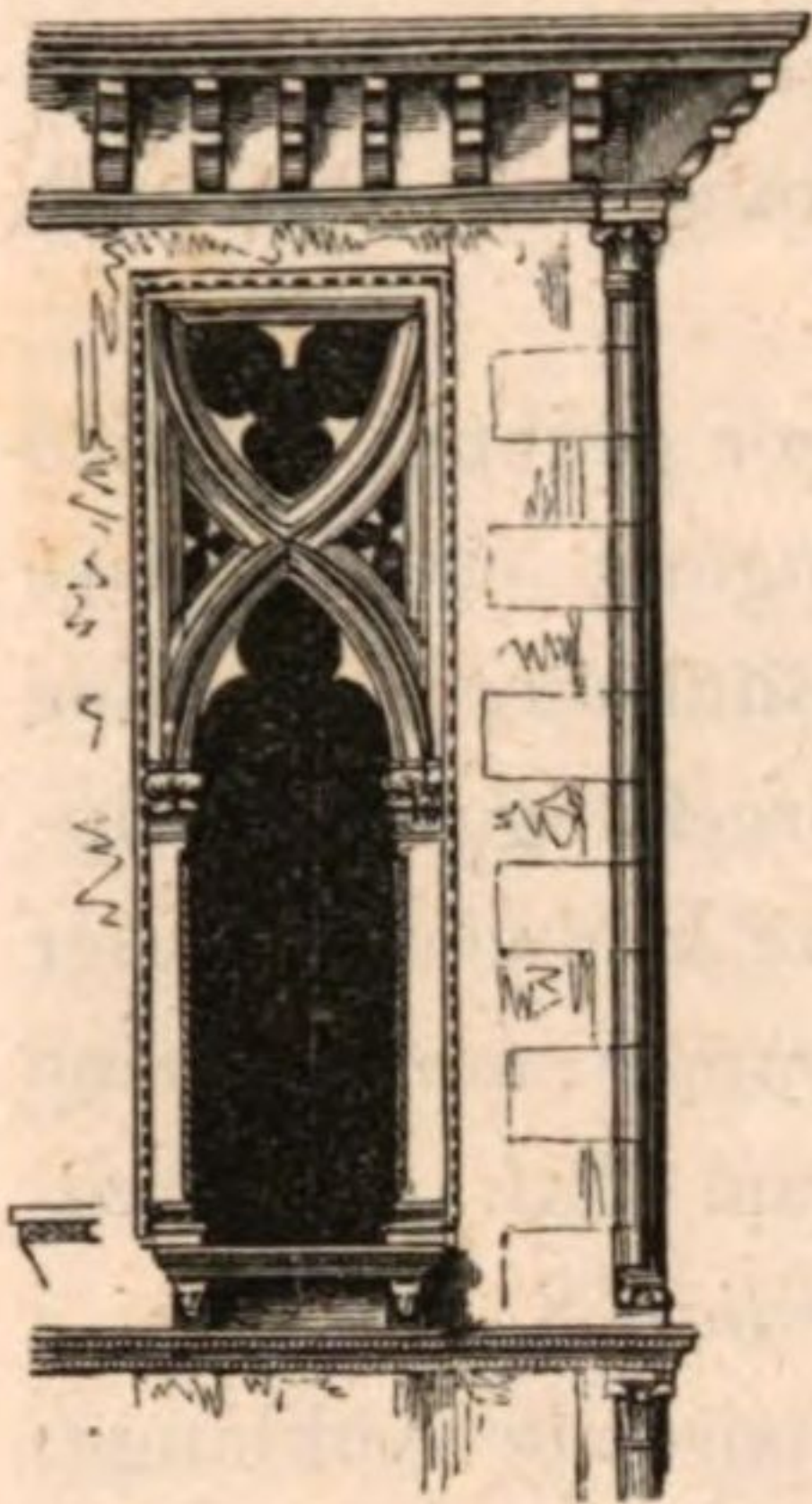
Der Oberbau des *Pal. Foscari*, wahrscheinlich um 1438 gemacht, *Pal. Foscari.* hat in der Mitte einen viertheiligen Pergolo mit sich durchkreuzenden Eselsrücken. Diese Form des Maasswerks ist jedenfalls diejenige, welche sich für die Pergoli am besten eignet, sich der Eselsrückenform am besten anschmiegt und ohne Inconvenienzen an die winkelrechte Form der Umfassung anstösst. Ueber jeder Säule entsteht eine Raute mit eingebogenen Seiten, in welche ein spitzes Vierblatt ganz organisch passt. Dass für Fenster diese Maasswerksform besser passt, als die vorhergehenden, das sieht man aus Fig. 63, welche ein Fenster des *Pal. Foscari* gibt; noch ist zu bemerken, dass man um jene Zeit die Ecksäulen entweder viergeflochten darstellte, oder ganz glatt liess, einfach gewundene kommen selten vor, jedenfalls aber aus blossen Rundstäben gewundene am allerseltensten; solche gehören in der Regel der Zeit vor 1370 an.

ad 5) *Casa Ferro*, unweit vom Eingang des grossen Kanal, *S. Casa Ferro.* *Maria Salute* gegenüber, neben *Pal. Contarini-Fasan*, zum grössten Theil kahl modernisirt, hat im zweiten Geschoss einen viertheiligen Pergolo, dessen ziemlich hohe Säulen reine Spitzbogen mit Nasen tragen, über deren Scheitel sich direct der Einfassungszahnschnitt hinzieht. Bei dem Pergolo sieht diese Decorationsweise geradezu schlecht aus, bei den daneben stehenden Fenstern (zwei zu jeder Seite) geht es noch eher, aber auch hier ist das Getragene zu niedrig gegen das Tragende; nur

bei Fenstern von ziemlich niedrigen Verhältnissen würde diese Anordnung ein gefälliges Ansehen erhalten.

Andere Pal.

Fig. 63.



Die ad 1 bis ad 5 angeführten Paläste wurden eben nur als charakteristisch für die eine oder andere Richtung der Venetianischen Gothik getrennt, die weniger charakteristischen können natürlich eine so eingehende Betrachtung nicht finden. Wir begnügen uns, sie einfach aufzuzählen:

Palast *Facaroni* am *Rivo S. Salvatore*, früher der Familie *Giustiniani* gehörend, schlecht restaurirt. Sitz des sardinischen Consulats.

Pal. Erizzo in der Nähe der Kirche *alla Maddalena*.

Pal. Marcello am *Rio di Noale* bei *S. Felice*.

P. Cozzi, jetzt benutzt von der *Litografia Giustiniana*.

P. Contarini ai Scrigni bei *S. Trovaso* am grossen Kanal; an den Hauptpfeilern zwischen Portego und Seitenfenster hat man zwei Renaissancefiguren von *A. Rizzo* aufgestellt, wie denn überhaupt die Renaissance eigentlich keinen jener Paläste ganz mit ihren sogenannten Verschönerungen verschont hat.

Von den vielen Palästen, die einst der Familie der *Giustiniani* angehörten, ist einer jetzt vom Maler *Natale Schiavoni* bewohnt, ein anderer, welcher nachmals an die *Morosini* überging, ist jetzt bis zum Gasthof herabgesunken: *Albergo dell' Europa*. Dasselbe Schicksal hat ein *Pal. Bernardo* an der *Riva dei Schiavoni* erlitten, der noch dazu äusserlich höchst geschmacklos mit angemalten weissen Marmorplatten als Bekleidung der ganzen Façade versehen worden ist, was alle Poesie der schönen Formen des Pergolo niederschmettert, und jetzt als *Albergo Reale* oder *Pal. Danieli* bekannt ist.

Ein anderer Palast der Familie *Bernardo* am *Tragitto della Madonnetta* harrt sehnlichst einer Restauration entgegen, obgleich er noch nicht so verfallen ist, als der der Familie *da Mula* an der linken Seite des grossen Kanals, unweit des Eingangs von der *Piazzetta* her.

Noch ist zu erwähnen *Pal. Toppan* am *Tragitto della Calle dei Botteri*.

Pal. Michieli delle Colonne, jetzt *Martinengo*, unweit der Rialto-Brücke, ist einer von den wenigen Palästen, deren Erdgeschoss im ursprünglichen Zustande geblieben ist; er hat noch die Parterrehalle, welche wir schon an den Palästen *Loredan*, *Farsetti* etc. fanden, welche in der Blüthezeit der venetianisch-gothischen Bauweise allerdings nicht mehr

ganz allgemein, aber doch noch vielfach angebracht worden zu sein scheint. Auch bei der *Cá d'oro* werden wir sie noch kennen lernen.

Eine ähnliche Halle findet man an kleinen Wohnhäusern, namentlich wenn sie unmittelbar am Wasser liegen, vielfach, ja in Murano sogar in ununterbrochener Reihenfolge, so dass sie so zu sagen ein überbautes Trottoir bilden. Auch die *Casa Balbi Valier* hat eine solche.

Der kleine *Palazzo Widmann* (auch *Balbi Widmann*) am grossen Kanal und der Palast *Bembo* neben dem Palast *Manin*, unweit der Rialto-Brücke, gehören ebenfalls der Periode an, deren Bauwerke wir eben an uns vorüberziehen sahen und deren beiden prächtigsten Denkmale in Bezug auf Wohnhausarchitectur uns noch zu betrachten übrig bleiben.

Zuerst wenden wir uns zu der bereits mehrfach erwähnten **Cá d'oro** Cá d'oro. am Canal grande, welche die meisten Kunsthistoriker, verleitet durch die Fülle von Verzierungen an der fast überreichen Façade, als den schönsten Palastbau des Mittelalters in der Lagunenstadt betrachten und dessen Erbauung daher von vielen in die Blüthezeit der venetianischen Gothik versetzt, von andern sogar dem Calendario zugeschrieben wird. Wir können uns aber damit nicht einverstanden erklären und zwar aus folgenden Gründen. 1) Die Maasswerksformen des Pergolo gehören, wie bereits erwähnt, spätern Zeiten an, sie sind in Disposition und Profilierung schon viel weiter entwickelt, als am Dogenpalast. 2) Die Maasswerke der Fenster haben in Form, Disposition, und Profilierung weit mehr Aehnlichkeit mit den Werken des Andriolo etc. als mit den Arkaden des Dogenpalastes. 3) Die Wandbekleidung, felderweis eingetheilt und ohne alle byzantinischen Anklänge in Vertheilung der Farben, trägt durchaus einen andern Charakter, als die Bekleidung der Bogenzwickel in der untern Halle des Dogenpalastes. 4) Sämmtliches Simswerk ist bei weitem kecker profilirt, als am Dogenpalast. 5) Das sämmtliche Laubwerk, auch an den untergeordneten und an solchen Theilen, die man als gleich beim Bauen gearbeitet annehmen muss, hat bei weitem mehr Aehnlichkeit mit den, wie wir oben ausführten, wahrscheinlich später ausgearbeiteten Capitälen des Dogenpalastes, als mit den gleich beim Bau gearbeiteten Theilen jener Hallen. 6) Die ganze Façade trägt in ihrer überreichen Verzierung, in dem darin ausgesprochenen Bestreben, mit Mannichfaltigkeit der Decorationsweise und mit Entfaltung von Hilfsmitteln zu coquettiren, vollständig das Gepräge eines Styls, der, auf dem höchsten Entfaltungspunkt seines ganzen Glanzes angelangt, eben im Begriff ist sich dem Verfall zuzuneigen, während die Dogenpalasthallen in ihrer höchst einfachen, ruhigen Disposition und periodischen Wiederholung, in ihrem im Ganzen durchaus nicht bedeutenden Schmuck mit Ornamenten das Gepräge eines Styls tragen, welcher, noch in der Ent-

wicklung begriffen, über wenige Mittel zu gebieten hat, ja sogar noch zu den Mitteln vorhergehender Style greift, sich aber dabei der Art und Weise vollständig bewusst ist, wie er diese Mittel zu verwenden hat, um sie sich unterzuordnen, sie nicht vorherrschen zu lassen.

Nun könnte man mir zwar entgegenhalten, dass dieser Unterschied im Charakter ja schon durch die Bestimmung der Gebäude vorgeschrieben gewesen sei, dass der Dogenpalast als Sitz der Regierung ein viel ernsteres, gemesseneres Wesen habe aussprechen müssen, als der Wohnsitz einer reichen Familie, dass Calendario aber während der Behandlung der Hallen manchen Fortschritt in der Beherrschung der Stylmittel habe machen können etc.; aber abgesehen davon, dass Calendario die Vollendung der Hallen kaum erlebte, so würde es doch jedenfalls auch bei Beibehaltung alles vollen Ernstes recht gut möglich gewesen sein, die Verzierungen am Dogenpalast ebenso reich, ebenso entwickelt zu gestalten, als dies an der *Cá d'oro* der Fall ist; man muss also annehmen, dass mangelnde Fertigkeit die Ursache gewesen sei, warum man am Dogenpalast hier und da zu Anwendung byzantinischer Formen griff, während an der *Cá d'oro* sich die weitvorgeschriftene Herrschaft über gothische Motive auch in Ornament und Blattwerk kundgibt.

Nun kommen allerdings auch an der *Cá d'oro**) ältere, ja sogar byzantinische Arbeiten vor, uns scheinen aber alle diese Stücke nicht gleichzeitig mit dem Bau gearbeitet, sondern vielmehr bei demselben bloß wieder verwendet worden zu sein, nachdem sie schon bei einem früher an dieser Stelle stehenden Haus angebracht waren. Zum grössten Theil zeigen sie Beschädigungen, welche vor dem Versetzen vorhanden gewesen sein müssen, nur wenige laufen auf den Ecken regelmässig aus, ferner sind selbst die in einer Reihe stehenden oft ungleich breit und hie und da sind Stücken dazwischen gesetzt, die viel spätere Arbeit zeigen und der Zeit um 1400 anzugehören scheinen.

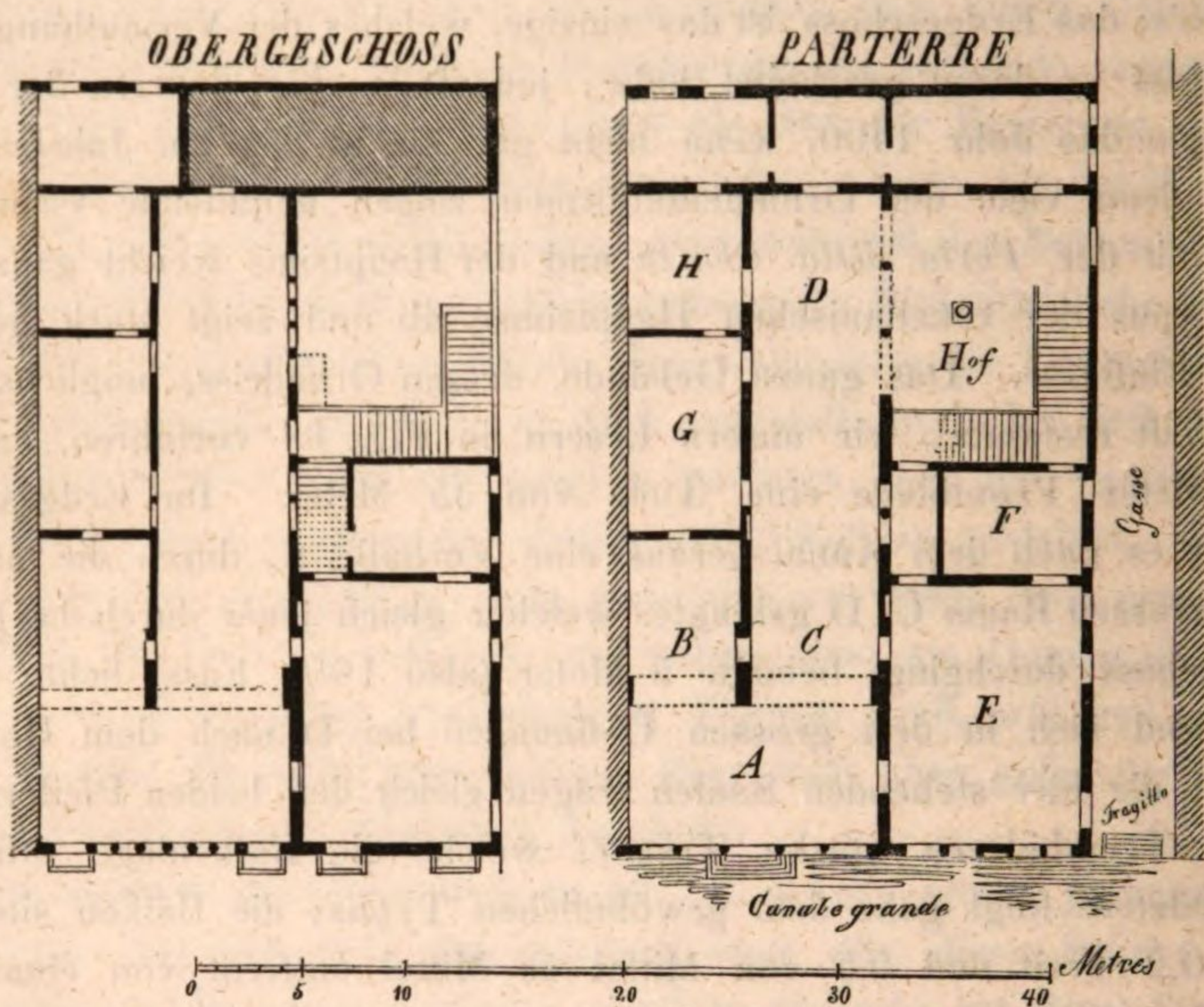
Auch die Capitäle der untern Halle scheinen alt zu sein, bis auf die der Kämpferpfeiler, welche gleichzeitig mit dem Bau sind. Wir glauben daher annehmen zu können, dass wir in der *Cá d'oro* ein Bauwerk vor uns haben, an dessen Stelle früher ein Palast in dem Style der Paläste *Loredan* und *Farsetti* stand, der vielleicht wegen Baufälligkeit oder dergleichen abgetragen werden musste; dieses Gebäude hatte aber, wie es scheint, im Anfang des 14. Jahrhunderts bereits Verände-

*) Der Name dieses Palastes wird von den Meisten *Cá d'oro*, Goldhaus, geschrieben (wegen der vielen Vergoldung, oder als früheres Münzhaus?), von Andern *Cá Doro*, als Besitzthum einer Familie *Doro*; welches von beiden richtig ist, vermögen wir nicht zu entscheiden.

rungen erfahren, durch Einsetzen von Fenstern, die Eselsrücken mit Nasen und Scheiben hatten, und Alles, was vom alten Gebäude noch brauchbar war, wollte man bei dem Neubau wieder verwerthen; dieser Neubau begann vielleicht um 1360, vielleicht sogar noch zu Lebzeiten Candelario's; das Erdgeschoss ist das einzige, welches der Vermuthung Halt gibt, dass er daran gearbeitet habe, jedenfalls aber dauerte der Bau bis gegen das Jahr 1400, wenn nicht gar bis in das 15. Jahrhundert hinein, denn viele der Ornamentalförmlichkeiten zeigen auffallende Verwandtschaft mit der *Porta della Charta* und der Hauptsims weicht ganz von dem Typus der venetianischen Hauptsimse ab und zeigt stark germanische Einflüsse. Das ganze Gebäude, dessen Grundriss, möglichst gewissenhaft restaurirt, wir unsern Lesern in Fig. 64 vorführen, hat bei 22,3 Meter Frontlänge eine Tiefe von 35 Meter. Im Erdgeschoss enthielt es nach dem Kanal heraus eine Vorhalle A, durch die man in einen grossen Raum C, D gelangte, welcher gleich jener durch das ganze Erdgeschoss durchging, beinahe 5 Meter (also $16\frac{1}{2}$ Fuss) lichte Höhe hatte, und sich in drei grossen Oeffnungen bei D nach dem Hofe zu öffnete; die hier stehenden Säulen tragen gleich den beiden Pfeilern bei C auf Trumhölzern starke Träger, welche die Balkenlage stützen; diese letztere folgt ganz dem gewöhnlichen Typus; die Balken sind 0,3 hoch, 0,2 breit und 0,5 von Mittel zu Mittel entfernt von einander; quer über dieselben ist ein Blendboden genagelt, dessen Fugen durch Leisten verdeckt sind, welche mit den Leisten im Winkel am Balken hin quadratische Cassetten bilden. Auf dem Blendboden liegt dann der Battutenfussboden; die Halle vorn heraus hat, wie man aus dem Grundriss sieht, 5 Oeffnungen, wovon die mittelste weiter ist, als die andern; jene ist im Rundbogen, diese sind im Spitzbogen überwölbt; die andern Räume E bis H dienten untergeordneten Zwecken, E und F waren früher durch eine Zwischenbalkenlage in ein niedriges Erdgeschoss und eine *Mezzana* getheilt; nach dem Kanal heraus hatte das Erdgeschoss zwei kleine quadratische Fenster, sehr nahe darüber waren zwei niedrige Eselsrückenfenster mit rechtwinkliger Einfassung und Nasen, aber ohne Blumen und Scheiben. Leider hat man bei der vor wenigen Jahren im Auftrag der jetzigen Besitzerin, der Tänzerin Taglioni, ausgeführten umfänglichen Reparatur des Gebäudes dieses Stück der Fassade ganz verändert; man brach die Zwischenbalkenlage heraus; die dadurch gewonnenen Räume verlangten mehr Licht und das suchte man durch zwei Paar gekuppelte Fenster zu erreichen, welche nun dem ganzen Erdgeschoss ein gebrechliches Ansehen geben und das hochstehende Quadratfeld, welches, vielleicht früher ebenfalls ein Fenster, jetzt durch eine rothe Marmorplatte geschlossen ist, förmlich einquetschen. Dazu

ist noch die Ungeschicktheit gefügt, dass die Brüstungsplatte jener neuen Fensterpaare an dem Pfeiler unter diesem Quadrat durchgeht, ein durch-

Fig. 64.



aus stylwidriges Motiv; hier, wie im Allgemeinen in den Ansichten über die Gesetze des venetianisch-gothischen Styls, und über das mangelnde Verständniss desselben bei den meisten neuen Arbeiten stimmen wir vollständig mit Selvatico überein. *)

Ebenso wie im Parterre zerfällt in den Obergeschossen die Façade in zwei Hauptabtheilungen; über den drei Mittelöffnungen der untern Halle stehen die bereits erwähnten Portego's, flankirt durch Balkonfenster; deren Stellung, sowie die Eintheilung des Geschosses, wie sie wohl früher sein mochte, bedarf keiner Erklärung, sondern erhellt hinlänglich aus dem Grundriss; die der ersten Etage haben Steinbrüstungen mit den gewöhnlichen Arkaden, reiches Maasswerk im Bogen, eine kurze Schneppe mit schöner Blume und Scheiben. Die Pfeiler derselben dienen zugleich dem Portegomaasswerk als Stütze, so dass diese Fenster als Fortsetzung der Halle erscheinen, während die des Obergeschosses durch ganz herabgehende Einfassung und einen byzantinischen Ornamentstreifen vom Portego ganz isolirt sind, auch kein Maasswerk, sondern nur durchbrochene Nasen haben; die Brüstungen ihrer Balkons bestehen

*) S. Selvatico, a. a. O. Pag. 112, Not. 2.

aus schmiedeeisernen Ornamenten und waren vergoldet gleich dem Blattwerk der Capitäle, den byzantinischen Ornamentenstreifen etc.; dieser linke Theil der Obergeschosse ist von dem rechten durch einen schmalen Pfeiler getrennt, welcher in Gestalt eines hohen Feldes mit byzantinischen Ornamentenstreifen etc. besetzt ist. Im Obergeschoss befindet sich ein Wappen in Rautenfeld, mit Ornamenten umgeben, darunter eine byzantinische Platte mit vier Vögeln auf den Aesten eines Baumes. Die rechte Hälfte der Façade bilden je zwei Balkonfenster mit breitem Pfeiler zwischen sich; die Fenster ähneln denen den Portego flankirenden, sind aber ungleichmässig breit. Der Pfeiler dazwischen erscheint als Feld, gleich den Fenstern umzogen mit einem byzantinischen Ornamentenstreifen und einer Reihe kleiner abwechselnd weisser und rother quadratischer Marmorplatten; das Feld selbst ist mit grössern Marmorplatten belegt und in ihm, ziemlich weit nach oben gerückt, sitzt in jedem Geschoss ein quadratisches Fenstergewände, umzogen mit Ornamentenstreifen und weissen und rothen Quadratchen. Ob diese Quadrate früher Fenster gewesen sind, wie wir solchen schon öfter begegneten, vermögen wir nicht zu entscheiden, jetzt ist das im ersten Geschoss mit einer rothen, das im zweiten mit einer dunkelgrünen Platte ausgesetzt.

Der Hauptsims, der jetzt leider ganz fehlt, bestand, wie wir bei unserer Anwesenheit in Venedig noch aus einzelnen Ueberbleibseln desselben sehen konnten, aus einer Reihe Spitzbogen mit Nasen; auf Consolchen ruhend, bogen sich diese Spitzbogen als flache Hohlkehle vor und trugen einen gewundenen Viertelstab mit Hohlkehlen und Kugeln auf den Windungen, und oben mit einer Platte belegt, über der auf niedrigem Sockel zierliche Zinnen emporragten, die in einer Art Vierblattblume mit Kugeln endigten und vergoldet waren. Diese Zinnen sind abwechselnd hoch und niedrig, an den Enden der Façade ragen je zwei, in der Mitte drei noch höher empor als die übrigen. Die Ecken der Façade sind durch je drei gewundene Stäbe flankirt, deren mittelster einen Grat hat und welche ohne Basis auf der Sockel aufstehend unter dem Hauptsims in einem grossen gemeinschaftlichen Capitäle endigen, welches nichts zu tragen hat, wie sich denn überhaupt in der ganzen Façade so manche Unmotivirtheit findet, welche blos in dem Streben nach überreicher Verzierung ihren Grund haben kann. Der Gurtsims zwischen Parterre und erstem Geschoss ist mit Blumen besetzt, der zwischen dem ersten und zweiten Geschoss als gewundener Viertelstab profilirt; beide laufen um die Ecksäulen herum, ohne dass diese hier ein Capitäl oder dergleichen hätten. Auf den Ecken des obern Gurtsimses an den Ecksäulen und auf den Ecken der Zinnensockel sitzen Löwen, auf den Ecken der Balkonbrüstungen

Blumen. Das Ganze erscheint in der durch das Alter noch anziehender gewordenen Polychromie des bunten Marmors und der ungesuchten Asymmetrie höchst malerisch und das Anschauen dieser Façade erweckt schmerzliches Bedauern darüber, dass die Restauration derselben nicht in die Hände eines tiefer in den Styl eingeweihten Mannes gelegt ward und dass bis jetzt noch keine richtige Abbildung davon dem Publikum vorgelegt worden ist. Die in *Cicognara's Prachtwerk* *) gegebene ist ebenso mangelhaft, wie die des Dogenpalastes in demselben Werk; das wäre nun ganz erklärlich, denn als *Cicognara* dieses Werk herausgab, verstand man in Venedig noch nicht, vollständig mittelalterliche Bauwerke richtig zu zeichnen, aber in dem 1855 in Berlin bei Ernst & Korn erschienenen Sammelwerk: Die kunstgeschichtlich merkwürdigsten Bauwerke etc. sind Blatt XXIX die beiden Gebäude nach *Cicognara* dargestellt und zwar mit allen Fehlern jener ältern Darstellungen; ja bei der *Cá d'oro* geht die Fehlerhaftigkeit der Darstellung so weit, dass auf der linken Seite der Hallen die rechts stehende Anordnung sich wiederholt, was in der Wirklichkeit keineswegs der Fall ist. Ferner ist der Hauptsims ganz stylwidrig verändert, das ganze Höhenverhältniss gedrückt etc. Dieselbe schlechte Wiedergabe findet sich im grossen Prachtwerke von Guhl und Lübke. Etwas besser, jedoch immer noch fehlerhaft genug ist die in der Rombergischen Bauzeitung, Jahrgang 1851, Tafel 1 gegebene Abbildung; da wir die Zeichnung des Herrn Hofbaumeister B. Krüger in Dresden, nach welcher diese Tafel gefertigt ist, mehrmals in Händen hatten, können wir unsern Lesern versichern, dass die Fehler, die sie aufzeigt, und die sich hauptsächlich auf missverstandene Darstellung des Blattwerks, Härte in den Profilen etc. erstrecken, in jener ganz vorzüglichen und auf peinlich gewissenhafter Ausmessung im Jahre 1846 basirten Zeichnung durchaus nicht zu finden waren, also hauptsächlich von demjenigen verursacht zu sein scheinen, der die Zeichnung behufs des Stiches auf die Platte übertrug. Eine Vergleichung beider oben erwähneter Darstellungen wird unsern Lesern ein äusserst interessantes Resultat geben, indem sie daraus ersehen werden, wie verschieden man dasselbe Gebäude im 19. Jahrhundert darzustellen vermag.**)

*) *Fabbriche e monumenti conspicui di Venezia* 1840.

**) Dem, was wir über dasselbe gesprochen, liegen folgende Quellen zu Grunde: 1) eine genaue Copie jener ganz vortrefflichen Zeichnung des Herrn Hofbaumeister *Krüger*; 2) unsere eigenen Ausmessungen aus dem Jahre 1851; 3) die Ausmessungen und Scizzen zweier verehrten Freunde, des Herrn Architect *Robert Wimmer* in Leipzig und Herrn Architecturmaler *Theodor Choulant* in Dresden aus dem Jahre 1850.

Aus dem uns zu Gebote stehenden Vorrath von Zeichnungen, die *Cá d'oro* betreffend, werden wir weiter unten unsern Lesern bei analytischer Betrachtung der Stylformen jener Zeit noch einige Details vorführen, welche, zusammengehalten mit der Darstellung in Rombergs Bauzeitung, in der wenigstens die Verhältnisse beim Copiren der Zeichnung nicht haben verdorben werden können, ein ziemlich genaues Bild dieses zwar nicht ganz stylreinen, jedenfalls aber mehr als wohlgefällig, ja beinahe möchte man sagen bezaubernd wirkenden Bauwerks liefern werden.

Der bereits erwähnte schmale Flügel, den der *Pal. Contarini-Fasan* Pal. Contarini-Fasan. dem grossen Kanal zukehrt und welchen die Fremdenführer consequent als Haus der Desdemona bezeichnen, contrastirt in vielen Stücken geradezu mit der *Cá d'oro*. Während jene ganz mit Marmor bekleidet war, zeigt dieser Ziegelrohbau mit Eckverstärkungen aus Quadern und einige wenige kaum noch erkennbare Spuren von Bemalung. Während jene namentlich im Fenstermaasswerk und Hauptsims germanische Elemente zeigte, beschränken sich dieselben hier auf die Balkonbrüstungen etc.

Das Gebäude selbst scheint, wie wir schon oben erwähnten, aus dem 14. Jahrhundert zu sein, die bedeutend gestelzten Bogen mit verhältnissmässig kleiner Schneppe, grossen Blumen und winkelmäßigem Doppelzahnschnitt deuten darauf hin. Das Parterre nebst Mezzana ist modernisirt; das erste Hauptgeschoss enthält einen dreitheiligen Pergolo, das zweite zwei Balkonfenster gerade über den Aussentheilen des Pergolo, in der Mitte ein hochsitzendes Quadratfenster, darunter ein Wappen mit eleganter, gemalt gewesener Einfassung. Vor dem Pergolo nun und vor dem Balkonfenster sind Balkons, welche jedenfalls später als das Haus selbst entstanden sind; ihre Brüstungsfenster sind mit fünfschneussigen Rosetten ausgefüllt, welche fast deutsch-gothische Behandlung zeigen, während die Pfeilerchen, welche zwischen je zwei solchen Feldern stehen, mit spät italienisch-gothischem Rankenwerk ausgefüllt sind; der über jedem Pfeilerchen sich verkröpfende Brüstungssims hingegen ist ganz nach venetianisch-gothischem Typus mit stehendem krausen Blattwerk besetzt, gleich den Gurtsimsen, welche jedoch da, wo sie als Balkonplatten auftreten, bedeutend schwülstiger sind, als an der rückliegenden Front selbst. Die Consolen, auf denen diese Balkons ruhen, zeigen zwar in der Gestaltung ihres Blattwerks noch mittelalterliche Formen, die Anordnung derselben aber gemahnt gleich jenem Rankenwerk in den Pfeilern der Brüstungen schon lebhaft an die Renaissance, deren Einwirkung noch mächtiger in dem Hauptsims auftritt, welcher zwar auf noch ganz mittelalterlichen Löwenkopfconsolen ruht, unter seinen Gliederungen aber Eierstab und Carriess aufweist, so dass man wohl zu dem Schluss be-

rechtigt ist, es sei an diesem Palast, sowie an manchem andern bis in das zweite Drittel des 15. Jahrhunderts gearbeitet worden. Ehe wir aber nun in Betrachtung der venetianischen Palastbauten bis zu den Zeiten weiter fortschreiten, wo die gothischen Formen nicht mehr siegreich neben den mit ihnen um den Vorrang streitenden Renaissanceformen auftreten, sondern hinter denselben zurückstehen müssen, haben wir zunächst noch die in der Blüthezeit mittelalterlicher Kunst in Venedig entstandenen kirchlichen Neubauten und das mit ihnen Zusammenhängende zu betrachten.

Wie bereits auf Seite 200 bemerkt, haben die Kirchenbauten nichts Aehnliches von *S. Marco*; sie folgen vielmehr dem Typus der mittelalterlichen Kirchen auf dem Festlande Italiens mit nur wenigen, eigentlich fast nur decorativen Abweichungen, welche man speciell venetianisch nennen kann. Von den venetianischen Kirchenbauten und der bei denselben vorherrschenden gothischen Ziegelarchitectur haben wir zuletzt Seite 183 und 184 gesprochen; der Bau der dort erwähnten Kirche *S. Steffano Protom.* und ihres Campaniles scheint uns, wie schon erwähnt, erst nach 1345 wieder aufgenommen worden zu sein; einige Jahre früher, 1342, wurde die Kirche **S. Gregorio** nebst zugehöriger Abtei erbaut; leider ist von diesem schönen Bau nur der hohe Chor und ein Theil der Westfaçade, sowie ein kleiner Theil des schönen Kreuzgangs unangetastet geblieben. Das Innere wurde durch Balkenlagen etc. neuerdings gänzlich umgestaltet, indem man es zur Münzwerkstätte einrichtete. Die Disposition der Westfaçade weicht insofern von denen der bisher betrachteten Kirchen ab, als die Verticaltheilung in drei Abschnitte als Andeutung von Mittel- und Nebenschiffen, zwar beibehalten ist, nach oben aber nicht basilikenartig in einem Mittelgiebel mit zwei wesentlich niedrigeren Halbgiebeln abschliesst. Die die Abtheilungen trennenden Lisenen endigen nach oben in Tabernakeln, zwischen denen sich drei hohe Spitzgiebel erheben; bei *S. Gregorio* fehlen diese Spitzgiebel allerdings jetzt, aber die Spitzbogen, auf denen sie ruhten, sind noch erhalten; sie sind ziemlich schlank, die Stirn ist mit Formziegeln belegt, welche von aussen herein folgende Gliederung haben: ein Plättchen, welches nur wenig über die glatte Mauerfläche vorsteht, steigender verkehrter Carniess, dann eine Platte mit diagonal stehenden Vierblättern zwischen sich durchkreuzenden Rundstäben, dann eine Reihe Brillantirungen, Platte und Hohlkehle, an die sich nach innen eine Reihe nebeneinanderstehender Spitzbogen mit Nasen anlegt. Da diese Bogen auf gleicher Kämpferhöhe aufruhend und die Mittelabtheilung breiter ist, als die Seitenabtheilungen, so steigt auch der Mittelbogen weiter auf und das scheint auch mit den Giebeln der Fall gewesen zu sein, welche nach einer Ansicht, welche

von *Visentini* nach *Antonio Canale* *) gestochen wurde, nicht geradschenklig, sondern geschweift gewesen sind, eine Form, der wir beim Dogenpalast, bei den spätern Zinnen etc. wieder begegnen werden; der untere Theil ist convex, dann folgt ein lothrechtes Stück und der obere Theil ist concav. Aus derselben Ansicht geht hervor, dass auf den Giebelspitzen Statuen, zwischen den Giebeln Tabernakel standen. Die Bogen ruhen auf schmalen Lisenen, welche, an die Hauptlisenen angesetzt, gegen dieselben etwas zurückstehen, so dass sich die Hauptlisenen fortsetzten und den Tabernakeln als Stütze dienten. Unter dem Mittelbogen steht eine grosse Rosette und ein Portal mit scheitrechter Oeffnung und Eselsrückenbogen darüber, mit einer grossen Blume bekrönt; dieses Portal ist streng venetianisch, ganz so, wie wir es an Palästen zahlreich gefunden haben. In den Seitenabtheilungen steht je ein schlankes Spitzbogenfenster, fast so schlank, als in der deutschen Gothik; die Gewände haben blos eine schroff einwärtsgehende Schräge, der Bogen aber ist auch auf der Stirnfläche verziert, hat jedoch kein Kämpfergesims. In dem Maasswerk dieser Fenster zeigt sich deutlich der Kampf der venetianischen Kunst gegen die aufstrebend schlanken Verhältnisse, welche durch germanischen Einfluss hervorgerufen scheinen; in den Spitzbogen ist ein Rundbogen eingesetzt, der in zwei Spitzbogen getheilt ist; der Raum zwischen diesem Rundbogen und den Spitzbogenschluss des Fensters ist mit einer Vierblattrosette und zwei Dreiblättern ausgefüllt, die Spitzbogen haben Nasen; der Mittelposten und die Eckpfosten, welche dieses Maasswerk tragen, bestehen in zusammengestellten Rundstäben, oder vielmehr schwachen Säulchen, welche aber nicht in der ganzen Höhe durchgehen. Diese ist vielmehr zwischen Bogen und Sohlbank in fünf Theile getheilt; der mittelste dieser fünf Theile ist mit Maasswerk (zwei Spitzbogen, darüber zwei Vierblattrosetten) ausgefüllt, die obern zwei, sowie die untern zwei nehmen jene Pfosten ein, welche Füsse, Capitäle und in der Mitte der Schäfte Bänder mit gothischer Profilierung haben.

Am besten erhalten, obgleich theilweise hinter späteren Anbauten versteckt, ist der Chorschluss mit seinen drei Apsiden, deren mittlerer im halben Zehneck geschlossen ist und fast übertrieben schlanke Verhältnisse hat. An den Ecken stehen Lisenen, welche eine Reihe verschlungener Halbkreisbogen tragen, die theils auf dem Kämpfersims der Lisenen, theils auf dazwischenstehenden Consolen aufruhend und etwas unmotivirt um die Ecken herumgeführt sind; zwischen den Lisenen stehen Fenster, ebenso angeordnet, aber bei weitem schlanker, als die

*) *Urbis Venetiarum prospectus celebriores etc. Venetiis MDCCLI Taf. VI.*

der Westseite; der eigentliche Hauptsims ist gleich der gesamten Ornamentik aus Formziegeln zusammengesetzt und zwar in ziemlich flacher, ausdrucksloser Weise, welche nicht ganz mit den untern Theilen in Harmonie steht; derselbe Hauptsims, der, wie manches Andere an diesem und den gleich zu betrachtenden Bauwerken auf Einfluss von Padua (s. S. 169) und überhaupt vom Festland Italiens her deutet, umzieht die halben Achtecke der Seitenapsiden, aber ohne die verschlungenen Halbkreise darunter, welche aber auf den Langseiten des Gebäudes wiederkehren.

Ganz ähnliche Ziegelarchitecturen findet man in Padua, Bologna, Verona, Brescia, Pavia, ja selbst in der Gegend von Mailand, so dass in der kirchlichen Architecturgestaltung Venedig sich weit weniger vom Festland Italiens isolirt, als in der Profanarchitectur. Nur insofern könnte man einen Unterschied aufstellen, als in Venedig höchst selten die Ziegelarchitectur in vollständiger Consequenz durchgeführt ward; die Thürgewände mindestens sind stets von Stein ausgeführt; auch ist bei Gestaltung der einzelnen Formziegel mehr auf Nachahmung von Steinformen hingestrebt, als auf durchgebildete Darstellung der Ziegelconstruction; ferner sind die Ziegel grösstentheils einfarbig, höchstens findet man rothe und braunschwarze, wie zum Beispiel an einer Mauer des Klosters *San Zaccaria*, in rautenförmiges Netzwerk geordnet; wo man bunte Farbe haben wollte, bemalte man lieber die Ziegel mit Ornamenten oder setzte Marmorplatten an. Fast gar nicht findet man in Venedig die auf dem Festland Italiens so beliebten schüsselförmig vertieften Scheiben von glasirtem Ton, überhaupt sehr wenig glasierte Ziegelarbeit. Aus den Formen aber der Ziegel scheint fast hervor zu gehen, dass dieselben Fabriken die Formziegel für Venedig und jene oben genannten Städte auf dem Festland geliefert haben.

Scuola della
Carità.

Unter allen Kirchenfaçaden zeigt die **Scuola della Carità**, welche jetzt zur Kunstakademie gehört, am meisten Aehnlichkeit mit *San Gregorio*, ja man wird fast versucht zu glauben, dass ein und derselbe Architect beide Gebäude entworfen hat. Leider hat auch diese Kirche bei Umwandlung des dazu gehörigen Klosters zur Akademie manche Umwandlung erleiden müssen; blos die Westfaçade ist ziemlich davon verschont geblieben; sie zeigt dieselbe Disposition, wie die von *S. Gregorio*; die kleinen Spitzbogen, welche sich in den grossen Bogen herumziehen, sind aber nicht blos auf Consolchen, sondern auf central gestellte Säulchen gestützt, ebenfalls ein vom Festland stammendes Motiv. Die Giebel sind nicht geschweift, sondern geradschenklig und tragen Kriechblumen in derselben Weise gestaltet, wie wir sie am Portal vom *S. Stefano*, auf den Giebeln der Markuskirche etc. wieder-

finden werden und wie sie auch der weniger steile Giebel von *S. Vitale* aufweist. Die Tabernakel stehen noch aufrecht, sowie auch noch auf einer der Giebelspitzen eine Figur steht.

Wie schon gesagt, sind die Kriechblumen ähnlich denen bei *S. Marco* auf den Lünettengiebeln. Die an der *Scuola della Carità* aber sind nicht so ausgebildet, wie jene; diese Giebelgestaltung sowie die kleine Spitzbogenreihe, welche sich an den grossen Spitzbogen herumzieht, ist reicher, als an *S. Gregorio*, deren Façadendisposition sich hier ganz wiederholt, nur weniger organisch; so stehen die Seitenfenster nicht mitten zwischen den Lisenen; die Rosette scheint einst grösser gewesen zu sein, als sie jetzt ist; über dem Portal befindet sich ein Relief, durch Inschrift als im Jahr 1345 entstanden bezeichnet. Das Bogenschild nämlich enthält die Jungfrau mit dem Christuskind, zur Seite knieende Ordensbrüder und Engel. Aber weder dieses Relief, noch die Heiligen zu den Seiten desselben haben hohen Kunstwerth; obgleich man dem Faltenwurf und den Bewegungen eine gewisse Wahrheit nicht absprechen kann, so liegt doch in der Arbeit noch viel Unbehilfliches, ja stellenweise sogar etwas Rohes, so dass diese Arbeiten jedenfalls tiefer stehen, als das Relief in der *Scuola S. Giovanni Evangelista*, welches wir auf Seite 188 erwähnten.

Die ganze Façade der Kirche mit den hohen Giebeln, sowie der dazu gehörige Campanile mit achteckigem Pavillon und sehr schlankem rundem Spiegelhelm steht gut im Loth, und zwar selbst die untersten Theile, ein Beginnen des Baues vor dem Erdbeben von 1345 lässt sich also nicht vermuthen. Da nun die Reliefs das Datum 1345 tragen, solche Gegenstände in der Regel aber erst nach Beendigung des Baues eingefügt oder aus den roh eingesetzten Werkstücken ausgearbeitet zu werden pflegten, so muss man voraussetzen, dass der Bau sogleich nach dem Erdbeben, also im Februar 1345 begonnen und noch in demselben Jahr wenigstens ziemlich zu Ende geführt ward; wenn man nun auch noch ein paar Jahre für die Vollendung der Ausschmückung zugibt, so folgt doch daraus, dass die Form der Tabernakel und Kriechblumen, wie sie auf den Giebeln sind, in der Zeit um 1350 zwar schon angewendet ward, aber noch nicht entwickelt war, dass also überall, wo diese Sachen in weiterer Entwicklung auftraten, dieselben stets nach 1345 zu setzen sind.

Viele Aehnlichkeit mit den Reliefs am Portal der *Scuola della Carità* zeigt das Relief über der Eingangsthür zum *Campo S. Zaccaria*, welches zwar alle Fehler jenes Reliefs zeigt, dieselbe Unbehilflichkeit etc. hat, aber dabei die Vorzüge, die jenem nicht abzusprechen sind,

d. h. die Wahrheit des Ausdrucks und eine hie und da auftauchende Weichheit noch nicht einmal erreicht.

Ob die Kirche *S. Basegio* (S. 129) von einer Familie *Baseja* oder von einem Architecten *Basegio* erbaut sei (1347), darüber geben unsere Quellen nicht genauen Aufschluss; möglich wäre es, wenn man sich für die letztere Auslegung entschiede, dass es derselbe *Pietro Baseggio* gewesen sei, der, wie wir S. 193 erwähnten, in der Zeit zwischen 1340 und 1354 Werkführer am Dogenpalast war. Leider ist die jetzt nicht mehr gebrauchte Kirche so verstümmelt, dass man keine Schlüsse mehr aus ihren Formen auf etwaige andere Werke desselben Meisters ziehen kann, wie denn überhaupt die meisten der um jene Zeit errichteten kirchlichen Gebäude, welche auf S. 129 erwähnt sind, Umbaue haben erleiden müssen, vielleicht weil man nach dem Erdbeben zu schnell bauen wollte und darüber leicht baute. Auch an den Bildhauerarbeiten aus der Zeit unmittelbar nach dem Erdbeben vermisst man hier und da die Sorgfalt der Ausführung, welche man eigentlich an mittelalterlichen Arbeiten zu sehen gewöhnt ist; vielleicht waren die Künstler wegen der grossen Eile und der Ueberhäufung mit Arbeit damals nicht im Stande, mit Ruhe und Sorgfalt zu arbeiten, namentlich da sie ja grösstentheils Architecten und Bildhauer zugleich waren. Doch scheint diese überhäufte Arbeit wesentlich dazu beigetragen zu haben, die venetianischen Künstler in der Ausübung ihrer Kunst bedeutend zu vervollkommen und fremde tüchtige Kräfte nach Venedig zu ziehen. Damit aber geht noch eine andere Erscheinung Hand in Hand; während wir bis hierher vielfach im Dunkeln zu tasten gezwungen waren, indem bei einigen Kunstwerken die Namen der Künstler und selbst die Entstehungszeit nur durch künstlich aufgebaute Argumente, ja manchmal sogar überhaupt gar nicht festgestellt werden konnten, bei andern zwar diese beiden Daten wenigstens leidlich nachweisbar vorlagen, dafür aber das Werk selbst entweder verändert oder gar zerstört war, wird von nun an die gegenseitige Ergänzung der Nachrichten und der Anschauung vollständiger, auch die Arbeitsweise der einzelnen Künstler individueller, die Werke derselben also bei weitem leichter unterscheidbar; wenn dies nun auch fast blos in Bezug auf kirchliche Arbeiten gilt, so sehen wir uns doch dadurch wenigstens in den Stand gesetzt, von nun an die Werke in Gruppen zu vereinigen. Es treten nämlich einzelne bedeutende Meister auf, welche ihrer Familie und ihren Schülern ihre Individualität mittheilten und deren Namen wir daher an die Spitze einer Reihe von Werken setzen können, die das Gepräge dieser Individualität an sich tragen.

Die Familie dalle Masegne.dalle
Masegne.

Die Nachrichten über diese Familie, ihre Bildungsstätte etc. sind sehr widersprechend; einige wollen den S. 187 erwähnten Meister *Paolo* mit seinen Söhnen *Luca* und *Giovanni* (ums Jahr 1344) für identisch mit ihr annehmen. Nach anderen habe ein Meister *Antonio dalle Masegne* zwei Söhne gehabt, *Giacomello* und *Pietro Paolo*, welche Schüler des *Agostino* und *Angelo da Siena* gewesen seien und mit diesen 1330 in Arezzo und hierauf am Altar in *S. Francesco* in Bologna gearbeitet hätten. Ferner ist nachzuweisen, dass ein *Giacomello dalle Masegne* und sein Sohn *Pietro Paolo* ums Jahr 1394 für die Markuskirche arbeiteten. Ferner werden wir weiter unten finden, dass ein Meister *Jacobus Celega* im Jahr 1361 ein Bauwerk begann, welches von seinem Sohn *Pietro Paolo* ums Jahr 1396 vollendet ward, so dass wir durch die auffallende Gleichheit der Vornamen bei gleichem Verwandtschaftsverhältniss uns gedrungen sehen, diese beiden für identisch mit den *Masegne* zu halten. Aus alledem nun glauben wir mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit, obgleich allerdings nicht mit unumstösslicher Gewissheit folgende Annahmen über die Familie *dalle Masegne* aufstellen zu können: *Antonio Celega* mit dem Beinamen *dalle Masegne* (vielleicht von seinem Geburtsort oder einer Besizung) hatte zwei Söhne; der ältere, vielleicht um 1305 geboren, hiess *Paolo* und blühte zwischen 1325 und 1360, so dass seine Söhne *Luca* und *Giovanni* bereits um 1344 fähig waren, mit ihm zu arbeiten; der jüngere *Jacobus (Jacobello)*, vielleicht um 1315 geboren, begann um das Jahr 1345, nachdem er mit seinem Bruder in Arezzo und Bologna gewesen war, selbstständig zu arbeiten und hatte einen Sohn *Pietro Paolo*, der ihn bei vorschreitendem Alter in seinen Arbeiten unterstützte und noch später ersetzte, so dass diese Künstlerfamilie durch drei Generationen hindurch in Venedig blühte. Dabei haben wir angenommen, dass diese Künstler mit dem 15. Jahr ihres Lebens anfangen, als Schüler zu arbeiten und um das 20. Jahr heiratheten; die Möglichkeit so zeitiger Reife ist in dem ganzen italienischen Wesen vollständig begründet; ob unsere Hypothese in Bezug auf die verwandtschaftlichen Verhältnisse und die Zeit genau mit der Wahrheit übereinstimmt, das muss vor der Hand dahin gestellt bleiben; vielleicht entdeckt man noch darauf bezügliche Documente. Wenden wir uns nun zu den Werken dieser Künstler und suchen wir dieselben wenigstens annähernd chronologisch zu ordnen:

Von Antonio sind keine Werke nachzuweisen, obgleich erwähnt wird, dass er vielbeschäftigt und wohlangesehen gewesen sei; vielleicht dass einige der auf S. 184—187 erwähnten Arbeiten von ihm oder doch unter seiner Leitung gearbeitet wurden.

Altar in
S. Francesco
in Bologna.

Eine Jugendarbeit seiner Söhne *Paolo* und *Giacomello* soll nach *Oretti*, wie bereits erwähnt, der Hauptaltar in *S. Francesco* zu Bologna sein. Derselbe stammt aus dem Jahre 1338, wo der ältere dieser beiden Söhne, *Paolo*, nach unserer obigen Annahme bereits das 30. Jahr überschritten hatte; dieser Altar ist nach Disposition und Arbeit einer der schönsten, welche aus jener Zeit erhalten sind. Er war lange Zeit auseinandergenommen und aufbewahrt, da das Kirchengebäude zu profanen Zwecken verwendet ward; in den Jahren 1848—50 jedoch hat man diese schöne Kirche vollständig und mit vielem Verständniss restaurirt, und dabei auch den Altar mit allen seinen Vialen, Figuren, Consolchen, Tabernakeln etc. wieder aufgestellt, alles Fehlende und Beschädigte auf das sorgfältigste und gewissenhafteste restaurirt und so dieses Prachtwerk den staunenden Blicken des Beschauers wiedergegeben; die Formation der Architecturtheile zeugt von germanischem Einfluss, die ganze Anordnung hat Vieles, was an die Altäre und Grabmäler in den Kirchen von Pisa und Lucca erinnert, die Figuren zeugen deutlich von dem Einwirken der sienesischen Meister auf ihre venetianischen Schüler; hier und da aber gibt sich noch ein Schwanken zwischen germanischen und pisanischen Einflüssen kund und stellenweise, namentlich an den Gewandungen, kommen noch byzantinische Reminiscenzen zum Vorschein. Ob, wie von Einigen vermuthet wird, den beiden Venetianern auch der Campanile dieser Kirche zuzuschreiben ist, das vermögen wir nicht zu entscheiden, jedenfalls ist der venetianische Einfluss an den Formen dieses Thurmes, sowie auch an der, wahrscheinlich wenigstens in den untern Theilen etwas frühern Westfront kaum hinweg zu leugnen. Dieser venetianische Einfluss zeigt sich mehr oder weniger deutlich an sehr vielen Bauwerken jener Zeit in den Städten der Romagna, so namentlich an folgenden:

Portal der Kirche *S. Giovanni Evangelista* in Ravenna, dessen Kriechblumen und Tabernakel ganz den venetianischen gleichen.

Dom zu *Perugia*, namentlich äusserlich; die daselbst im Freien angebrachte Kanzel und einige Nischen mit geschweiften Giebeln bekunden dies.

Viele Grabmäler, namentlich in Pistoja und Verona; Einzelnes an der Façade der Kirche *S. Polo* in *Pistoja*, namentlich die Formation des Maasswerks, der Kriechblumen, Tabernakel etc.

Kanzel in *S. Fermo maggiore* in Verona.

Altar und Grabmäler in der Kirche *S. Giacomo maggiore* in Bologna.

Kirche *S. Giulian* in Ferrara.

Freilich zeugen auch wiederum viele Gebäude in Venedig von Einflüssen, die vom Festland her gekommen. Bei dem Wanderleben der

mittelalterlichen Künstler ist dieses wechselseitig Beeinflussen aber ganz erklärlich z. B. unsere Masegne hatten jedenfalls manches venetianische Element, Manches, was aus dem Orient nach Venedig gekommen war, mit nach Bologna getragen und dort eingeführt, brachten aber dafür, als sie in ihre Vaterstadt zurückkehrten, auch Manches mit, was theils aus der Pisaner Schule, theils aus der in der Lombardei sich bildenden germanisirenden Richtung herstammte, und welches sie nun in ihrer Heimath mit venetianischen Elementen dergestalt vereinigten, dass man zuletzt, an ihren spätern Werken kaum noch im Stande ist, die einzelnen Elemente zu trennen, indem dieselben vielmehr ein vollendet harmonisches Ganze bilden.

Unter den Werken, die man in Venedig, theils auf Inschriften oder Documenten fussend, theils blos aus der Aehnlichkeit mit jenen nachzuweisenden schliessend, ihnen zuschreibt, heben wir folgende hervor.

1) *Paolo* mit seinen beiden Söhnen arbeitete im Jahr 1344 u. 1345 an der *Pala d'oro* s. S. 187.

2) Eine Reliefplatte im Kreuzgang *della Salute*, welche früher in *S. Giov. Battista* in Murano gewesen sein soll, und viele Aehnlichkeit in Anordnung und Behandlung mit der S. 188 erwähnten vom Jahr 1348 trägt; die Autorschaft wird blos vermuthet; die Platte trägt die Jahrzahl 1361.

3) Der Campanile von *S. Steffano* in seinem obern Theil (s. S. 183 Thurm von S. Steffano. u. Taf. IV.) ist nach unserm Dafürhalten, gleich dem von *S. Maria gloriosa ai Frari*, auf den wir bald zurückkommen werden, dem Jacobello zuzuschreiben; er wurde wahrscheinlich in den Jahren 1345—1360 erbaut. Aus derselben Zeit mag wohl die reiche Incrustation des hohen Chors v. *S. Steffano* und der schöne Kreuzgang herrühren, der sich an diese Kirche anlegt; beide zeugen von occidentalem Einfluss; unter den Formziegeln des hohen Chors finden wir einige von den schon an *S. Gregorio* und *la Carità* betrachteten Sims- und Maaswerks-Gestaltungen, ja einige der Formziegel scheinen sogar aus derselben Form gedrückt zu sein, wie dort, andere sind genau so, ja scheinen sogar, da sie dieselbe Grösse haben, aus denselben Formen gedrückt zu sein, wie die Formziegel des Hauptsimses und eines Gurtes am Rathhaus zu *Brescia*, am ältern Theil des Hospitals zu Mailand etc. Das Maaswerk der Fenster bietet zwar Aehnlichkeit mit dem v. *S. Gregorio*, hat aber mehr geschwungene Linien und ist im Ganzen freier behandelt.

4) Der Campanile und Chorschluss von *S. Maria ai Frari*. An der Ai Frari. Aussenmauer des Glockenthurmes befindet sich eine Inschrift eingemauert, welche, in lateinischer Sprache abgefasst, besagt, dass derselbe im Jahre 1361 von einem Magister *Jacobus Celega* begonnen und bis auf die Erd-

oberfläche (also aus dem Grund heraus) aufgeführt worden sei, dass ihn dann sein Sohn, Magister *Peter Paul*, 1396 vollendet habe. Wie schon oben erwähnt, glauben wir, wie dies auch *Selvatico* thut, mit ziemlicher Sicherheit annehmen zu können, dass dieser *Jacobus* und sein Sohn *Pietro Paolo* dieselben seien, welche mit gleichem Vornamen und Verwandtschaftsgrad, aber mit dem Beinamen *dalle Masegne* gelegentlich der Verfertigung des Lettners in *S. Marco* erwähnt werden.

Der Glockenthurm (c. Fig. 53. S. 171) selbst bedarf keiner Beschreibung, denn er ist genau so, wie der auf Taf. IV. dargestellte von *S. Steffano*, mit dem einzigen Unterschied, dass er nicht schief steht und dass unter dem untern Theil des Pavillons eine Reihe verschlungener Rundbogen steht. Ueber der Eingangsthür, welche gleich bei diesem Campanile in die Kapelle b. führt, ist ein Brustbild des heiligen Petrus, welches denselben Styl, dieselbe sichere Meisselführung, dieselben Verhältnisse an sich trägt, als einige der Statuen des Lettners und als die Figuren am Monument *Cavalli*, und von dem man daher mit Recht vermuthen kann, dass es von *Paolo*, Sohn des *Jacobello*, herrührt. Da die Aussenseite der Apsiden v. *S. Maria ai Frari* genau denselben Styl trägt, als der Campanile, so ist wohl zu vermuthen, dass sie gleichzeitig mit demselben und also wahrscheinlich auch von demselben Architecten gebaut seien, als dieser; verchlungene Rundbogen bilden den Hauptsims des Hauptschiffs; die Seitenapsiden, welche bedeutend niedriger sind als das Hauptschiff, haben einen bei weitem einfacheren Hauptsims, der als Gurtsims die Strebepfeiler und die Hauptapside umzieht; dadurch ist diese ihrer Höhe nach in zwei Theile getheilt, deren jeder eine Reihe ziemlich hoher Fenster enthält, welche eine auffallende Aehnlichkeit mit denen von *S. Steffano* haben; da sie breiter sind, als die an den Seitenapsiden, so sind sie blos in zwei Theile ihrer Höhe nach durch eingesetztes Maasswerk getheilt, während jene schmälere in drei Theile getheilt sind. Die ganze Apsidengruppe macht eine sehr reiche Wirkung und es ist sehr schade, dass man bei dem sehr beschränkten Platz keinen günstigen Standpunkt zu der Beschauung oder Aufnahme finden kann.

5) 1366 beschloss die Stadt Udine, den Dogen zu ersuchen, dass er dem Meister *Pietro Paolo* erlaube, zu ihnen zu kommen und einen Dom in Udine zu bauen; ob dies geschehen, wissen wir nicht; der Dom von Udine zeigt allerdings hier und da Anklänge an die Architecturformen von *ai Frari*, auch wird diese auswärtige Beschäftigung des *Pietro Paolo* dadurch wahrscheinlich, dass in Venedig aus den Jahren 1367—1390 kein Werk seinen Namen trägt, obgleich wohl einige so viel von seiner und seines Vaters Manier an sich tragen, dass man recht gut vermuthen

kann, sie seien von ihm oder wenigstens von seinen Vettern *Luca* und *Giovanni*.

6) Das Monument des *Marco Cornaro* von 1367. s. S. 190.

7) Das Hauptportal von *S. Steffano*. Eine ziemlich niedrige wag- St. Steffano.
recht geschlossene Thür ist mit mächtig breitem Gewände versehen, dessen Gliederung ohngefähr folgende ist, von aussen hereingerechnet: grosser Doppelzahnschnitt (das einzige Glied, welches sich über die Putzflucht hervorhebt); kleinerer Doppelzahnschnitt; Carniess mit schief laufendem krausem Blattwerk; Platte mit Rankenwerk; complicirter gewundener Stab, ziemlich gross und reich; glatte Hohlkehle; seilähnlich gewundener Stab; glatte Hohlkehle, Plättchen und schiefe Platte mit einem blätterumwundenen Stäbchen; die Gewändglieder ziehen sich am Sturz herüber, auf dem dann noch ein ganz schwaches Zahnschnittchen mit Plättchen liegt; auf der glatten Mauerfläche darüber stehen ziemlich unmotivirt und ohne allen organischen Zusammenhang mit der eigentlichen Thür auf Consolen zwei Vialen, welche in halbem Achteck aus der Mauer vortreten und einen Spitzbogen einschliessen, an dessen Gliedern nach innen zu sich freihängende durchbrochne Spitzbogen mit Nasen anlegen, an dem äusserlich aber Kriechblumen in die Höhe steigen, welche nach oben zu allmählig grösser werden; da die Fusslinie dieser sehr schön gearbeiteten Kriechblumen einen Eselsrücken bildet, so entsteht über dem Scheitel des Spitzbogens ein Zwickel, welcher durch das Brustbild eines Engels ausgefüllt ist; aus der Kreuzblume unmittelbar über diesem Engel wächst ebenfalls ein Brustbild heraus: ein bärtiger Mann, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch, die Rechte segnend erhoben.

Die Leiber der Vialen sind durch einen Gurtsims in zwei Theile getheilt, deren Felder durch Nischen ausgefüllt sind; über den obern Nischen stehen Giebel mit Kriechblumen und Kreuzblumen, welche auch die undurchbrochnen Helme der Vialen verzieren.

Auf den Kreuzblumen dieser Helme stehen Kreuzchen von Eisen. Die Unmotivirtheit und der Mangel an Organismus dieser ganzen Anordnung, welche bei andern ähnlichen Portalen in Venedig nicht wiederkehren, deuten darauf hin, dass dieses Portal das älteste mit Vialen flankirte Portal in Venedig sein mag; der Umstand, dass die Nischen der Vialen nicht im Spitzbogen, sondern durch Muscheln im Rundbogen geschlossen sind, lässt schliessen, dass das Ganze in der letzten Periode der venetianischen Gothik, also nach 1370 entstanden sei, während die Giebel und Helme der Vialen, nach ihrer Form zu urtheilen, jedenfalls früher datiren, als das bald zu betrachtende Denkmal des *Michele Morosini*, also vor 1382 entstanden sind; dadurch stellt sich die Entstehungszeit dieses Portals ziemlich sicher als zwischen 1370 und 1380 fallend

fest; auch in Beziehung auf die Gliederung der Thür selbst und des Spitzbogens stimmt dies mit den von uns bei Betrachtung der Wohnhausarchitecturen entwickelten Annahmen überein. Schon die geniale und graciöse Behandlung der Kriechblumen deutet auf einen bedeutenderen Künstler; die Figuren aber tragen ganz denselben Charakter, zeigen ganz dieselbe Meisselführung, dieselbe Behandlung des Faltenwurfs, dieselbe Manier der Bewegungen, denselben Typus in den Gesichtszügen als diejenigen, welche urkundlich von *Jacobello* und seinem Sohn *Pietro Paolo* herrühren, so dass wir mit Sicherheit anzunehmen berechtigt sind, dieses Portal sei ein Werk dieser Meister oder wenigstens des einen derselben.

Ai Frari.

8) Die Portale *ai Frari*; das Hauptportal auf der Westseite der *S. Maria gloriosa ai Frari* hat über sich eine Lünette mit modernem Gemälde, ist aber bekrönt von einer Madonna, welche in der Regel für ein Werk des *Nicola Pisano* ausgegeben wird; aber wie wir schon oben S. 169 ff. näher ausführten, glauben wir nicht daran, dass *Nicola Pisano* am Bau dieser Kirche thätig gewesen sei; nun hat zwar diese Madonna so Manches, was an die Werke des grossen Pisaners erinnert, namentlich eine gewisse Affectirtheit oder Coquetterie in der Haltung des Kopfs, zu der jene Werke sehr oft hinneigen, aber manches Andere weicht wiederum von seiner Manier ab; so deutet z. B. der Faltenwurf, der bei weitem nicht so einfach ist, als man ihn bei *Nicola Pisano's* Werken zu sehen gewöhnt ist, darauf hin, dass diese Madonna später als *Nicola*, ja später selbst als *Giovanni Pisano* sei und da nun, wie wir gesehen haben, *Pietro Paolo della Masegne* an dem Bau der Kirche *ai Frari* eine grosse Rolle spielt, so liegt wohl die Vermuthung sehr nahe, dass er diese Madonna gearbeitet, namentlich da grade alles das, worin sie von den Werken des *Nicola* abweicht, in den Statuen auf dem Lettner wiederkehrt. Das Portal 9 Fig. 53 ist eine scheinrechte Thür mit echt venetianischer Chambranle; darüber ist ein Spitzbogen mit ziemlich unbedeutender Schneppe, umzogen von einem Carniess mit schrägstehenden krausen Blättern; zu beiden Seiten desselben stehen Vialen, ganz ähnlich denen an dem eben beschriebenen Portal von *S. Steffano*, nur in Bezug auf die Stellung ihrer Consolen organischer in Verbindung gebracht mit der Thür selbst; der Bogen ist äusserlich mit Kriechblumen besetzt und die obere Kreuzblume trägt das Brustbild eines Heiligen mit einem aufgeschlagenen Buch und segnend erhobener Hand; das Bogenfeld selbst aber nimmt ein Marmorbasrelief ein, welches eine Jungfrau Maria auf dem Thron sitzend darstellt, das Christuskind auf dem Schooss und Engel zu ihren Seiten; die Zeichnung ist sehr graziös, der Ausdruck mild und lieblich, der Faltenwurf naturgemäss und die Meisselführung

breit und sicher; jedenfalls rührt auch dieses schöne Relief von unserem Meister her und nicht wie *Cicognara* will, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Dazu ist der Styl nicht leicht genug, und namentlich können wir uns nicht dazu bequemen, es mit *Cicognara* für eine Arbeit des Pirgotele zu halten, dessen Faltenwurf und ganze Arbeitsmanier bei weitem weicher, aber weniger ausdrucksvoll und dabei naturalistischer waren, als die unsrer Künstler, von deren Schülern vielleicht auch die Thür zu dem *Campo v. S. Zacharia*, von der wir oben S. 241 sprachen, herrühren kann, deren architectonische Anordnung wenigstens auf Einfluss der *Masegne* hinzudeuten scheint, wenn auch das Basrelief viel zu schlecht für ihren Meissel ist.

9) Die bedeutendsten Arbeiten der *Masegne* sind jedenfalls die, In S. Marco.
welche sie für die Markuskirche ausführten. Wie wir schon bei der ersten Besprechung dieser Kirche erwähnten, ist der hohe Chor derselben vom Schiff durch einen Lettner getrennt. Die Stellung dieses Lettners erhellt deutlich aus dem Grundriss Fig. 45 S. 155. Es sind im Ganzen acht Säulen, welche sieben Intercolumnien bilden; die mittelste ist etwas breiter und bildet eine Thür; rechts und links stehen Brüstungsfelder zwischen den hohen Postamenten der Säulen; das Ganze ruht auf der Vorderwand der Crypta, welche nach dem Schiff zu mit Halbsäulchen und kleinen Rundbogen verblendet ist; diese Verblendung scheint schon von der Erbauungszeit herzurühren, Brüstung und Lettner jedoch aus dem Ende des 14. Jahrhunderts; die Säulen sind ziemlich kurz, haben keine Verjüngung und tragen auf niedrigen, mit krausem Blattwerk besetzten Capitälen einen niedrigen Sims; auf diesem steht über jeder Säule und über der Mitte jedes Intercolumniums ein ziemlich niedriges Postament, so dass zu jeder Seite sieben solche Postamente stehen; die Postamente sind durch eine schwächere Brüstung von gleicher Höhe verbunden; auf diesen vierzehn Postamenten nun erheben sich ebenso viele Figuren, welche authentischen Nachrichten zu Folge von *Jacobello* und *Pietro Paolo dalle Masegne* gefertigt und, jedenfalls schon viel früher begonnen, im Jahr 1394, laut Inschrift, aufgestellt wurden. Gegenstand der Darstellung ist *S. Marco*, die Madonna und die zwölf Apostel. Fast alle diese Figuren zeigen Spuren von pisanischem Einfluss, namentlich in der oft fast an das Affectirte streifenden Bewegung der Köpfe und Oberkörper; sie haben so viel Bewegung, als die Künstler bei den ziemlich schmalen Postamenten ihnen nur irgend geben konnten, ohne die strengen Grenzen der zartesten Schicklichkeit irgendwie zu verletzen. In der unverbrüchlichen Einhaltung dieser Grenzen könnte man fast germanischen Einfluss vermuthen, denn die Bewegung, obgleich hier und da ziemlich lebhaft, verlässt doch niemals das Gebiet einer gewissen zurückhaltenden

Würde, die sich auch in den lebensvollen Köpfen ausspricht. Bei einigen ist der Faltenwurf äusserst wahr, klar und einfach, bei andern aber zeigt sich wieder germanischer Einfluss, indem die Falten in ihren glatten Parthien schwach und scharf, in den Stauchungen aber kurz geknittert erscheinen.

Das Ganze zeigt deutlich das Bestreben, mehr ein Ideal des Gefühls, als der Formen zu erreichen, mehr eine Verwirklichung der Ideen als der Natur anzubahnen, kurz ganz dasselbe Bestreben, welches die deutsche und die pisanische Schule charakterisirt; wenn nun die deutschen Bildhauer damaliger Zeit dieses Bestreben fast zu weit trieben, und darüber manchmal in die Gefahr kamen, unnatürlich zu werden, während bei den Pisanern dieses Bestreben hier und da in Affectirtheit ausartete und dadurch seinen hohen Zweck verfehlte, blieben diese Arbeiten aus einem andern Grunde hinter der Erreichung ihres Ziels zurück. Dieser Grund ist eine gewisse Schwerfälligkeit in den Verhältnissen, welche zwar nicht so stark ist, dass die Figuren dadurch irgend unschön würden, aber immerhin stark genug, um ihnen den Preis der höchsten Schönheit zu entwinden, den sie ihrer andren Vorzüge wegen verdienen würden.

Im Jahre 1397 besetzte man auch die Lettner der Seitenschiffe mit Figuren. Dieselben sind durch ein Versehen in unserm Grundrisse in dieselbe Linie mit dem Mittellettner gerückt, sie stehen aber weiter hinten, ohngefähr bei e e; jeder ruht auf vier Säulen; Anordnung, Verhältnisse und Vertheilung der Figuren sind gerade wie beim Mittellettner; die Figuren selbst sind jedenfalls von demselben Meister gearbeitet, wie einzelne von jenen, mit denen sie unverkennbare Gleichheit des Styls und der Meisselführung zeigen; da nun aus der Inschrift am Campanile *ai Frari* hervorzugehen scheint, dass *Jacobello* noch vor 1396 gestorben ist, man also wohl annehmen kann, dass die Figuren dieser Seitenlettner von seinem Sohn *Pietro Paolo* allein gearbeitet wurden, so lässt sich daraus wohl der Schluss ziehen, dass die Figuren des Hauptlettners, die denen am Seitenlettner besonders ähneln, ebenfalls von diesem *Pietro Paolo* herrühren. Dies sind nun gerade diejenigen, an denen das Gefühl ganz besonders vorherrscht und zugleich diejenigen, deren Faltenwurf jene geknitterten Stauchungen aufweist, so dass wir uns zu der Annahme berechtigt schienen, dass der junge *Pietro Paolo* bei weitem mehr den germanischen Einflüssen sich hingab, als sein Vater, welcher von seinen Meistern, den beiden Sienesen, die Verehrung für die pisanischen Vorbilder angenommen hatte.

Die auf den Seitenlettnern dargestellten Personen sind: zur Linken vor dem Chor *S. Pietro* stehen die heilige *Magdalena*, *Cecilia*, *Helena* und *Margaretha* und in ihrer Mitte eine Madonna mit dem Christuskind, welches, auf

ihrem Arme sitzend, sich zärtlich an ihren Hals schmiegt; auf der andern Seite vor der Kapelle *San Clemente* die Heiligen *Christina, Clara, Catharina* und *Agnes*, ebenfalls mit einer Madonna in der Mitte, welche jene fast noch in dem Ausdruck schwärmerischer Liebe für ihr göttliches Kind übertrifft, und darin beinahe an die Madonnen der grossen Nürnberger Meister gemahnt.

10) Madonnen sind mehrere in Venedigs Kirchen zerstreut, welche so lebhaft an die beiden letzterwähnten erinnern, dass man sie unbedingt, wenn nicht den *Masegne* selbst, so doch wenigstens ihren Schülern zuschreiben muss; zwei der schönsten sind in *S. Marco* selbst im Kreuzschiff auf Consolen aufgestellt.

11) Monument des *Jacopo Cavalli* († 1384) in *S. Giovanni e Paolo*, Grabmale. in dem Jahre 1394 vollendet und zwar laut Inschrift von einem Venezianer *Polo, nato de Jacomell, tajapietra*. Dieses Denkmal steht an der Südwand der *Capella di S. Pio V.* in der nördlichsten Apside in obiger Kirche und ist nicht gerade die beste Arbeit des Meisters zu nennen, obgleich sie immer noch sich wesentlich vor den ältern Denkmälern auszeichnet; freilich lässt sich kein endgültiges Urtheil fällen, weil gerade die hauptsächlichsten Statuetten fehlen, also gerade das, was vielleicht von der Hand des Meisters sein mochte, der den Sarkophag und das Beiwerk wohl von Gehilfen und Schülern mag haben ausführen lassen.

12) Durch dieselbe Inschrift wird ein Grabmal in *S. Francesco della Mirandola* als von *Paolo* ausgeführt bezeichnet, welches dem im Jahr 1394 gestorbenen General *Prendiparte Pico* um 1400 errichtet ward.

13) Auch das Monument des *Antonio Venier*, welches in *S. Giovanni e Paolo* im linken Kreuzarm über der Thür zu der *Capella del Rosario* steht, und im Jahr 1400 errichtet ward, soll von den *Masegne* herkommen; der Sarkophag bietet weniger Ausgezeichnetes, aber die drei Statuen, welche über dem Sarkophag auf Consolen angebracht sind, bilden in der auffallenden Aehnlichkeit mit denen der Seitenlettner in *San Marco* einen ziemlich triftigen Beweis dafür, dass sie dem genialen Meissel des *Pietro Paolo* ihre Entstehung verdanken.

14) Das grosse Fenster des Saales *del maggior Consiglio* im Dogenpalast enthält einzelne Anklänge an die Art und Weise der *Masegne*; da aber gerade an den Architecturtheilen des Fensters Manches auf eine andre Richtung hindeutet, so können wir *Selvatico's* Vermuthung über die Urheberschaft dieses Fensters nur in Bezug auf einige der Figuren theilen, in denen eben jene Anklänge zur Geltung kommen; das Fenster soll zwar laut noch vorhandenem Documente aus dem Jahr 1405 stammen, dem können wir aber, da dies mit einem S. 194 erwähnten Gesetz nicht übereinstimmt, nicht beipflichten, vielleicht ist in dem handschriftlichen Documente die Zahl undeutlich und muss heissen: 1465.

Bonafuto von Venedig arbeitete 1394 die Propheten an dem Sockel der Façade von *S. Petronio* in Bologna, deren Schönheit bedauern lässt, dass dem venetianischen Meister nicht durch Fortsetzung dieser Façade Gelegenheit gegeben ward, sein reiches Talent noch eines Weiteren zu bethätigen.

Die Familie **Moranzzone** scheint auch um diese Zeit geblüht zu haben. Bekannt sind hauptsächlich drei Mitglieder dieser Familie. *Caspar* soll den grossen Christophorus in der Kirche *S. Maria dell' Orto* um 1470 begonnen haben und zwar glaubt man, dass diese Statue die wirkliche Grösse des Christusträgers wiedergäbe, indem der Künstler bei ihrer Anfertigung sich genau nach den Maassen einer hier aufbewahrten im Jahr 1470 der Kirche *S. Maria dell' Orto* geschenkten Reliquie, der Kniescheibe des heiligen Christophorus, gerichtet habe. Von *Francesco Moranzzone* sind einige Sachen von minderem künstlerischen Werth in *S. Samuelle* enthalten. *Giacomo Mor.* der Maler blühte um 1440.

Lanfrani, den wir bereits S 187 erwähnten, soll gleich den Brüdern *Masegne* ein Schüler des *Agostino* und *Angelo da Siena* gewesen sein.

Familie Bon.

Die Familie Bon scheint sehr ausgebreitet gewesen zu sein; da man den Namen *Bon*, *Buono*, *Boni* etc. oft zu derselben Zeit begegnet, so können wir bei der grossen Unsicherheit der Orthographie mittelalterlicher Namen kaum wagen, ein Urtheil zu fällen, ob diese Namen verschiedenen Familien angehören oder ob es eine weitverzweigte Künstlerfamilie war und also die Namensverschiedenheit blos in der Schreibweise beruht.

Ohne der zahlreichen Maler etc. zu gedenken, welche diesen bis in das 18. Jahrhundert in Italien vielfach in der Kunstwelt vorkommenden Namen tragen, finden wir erwähnt:

Bereits im Jahr 1154 einen Bildhauer u. Baumeister *Buono* (s. S. 168.).

Im Jahr 1338 einen *Scipione Buono* (s. S. 186.).

Um das Jahr 1439 *Bartolomeo Bono*, auf den wir später zurückkommen werden.

Buono di Boni, in Neapel um 1465, sein Sohn *Silvestro* starb 1480.

Carlo Bono, Bildhauer in Mailand um 1670.

Florian del Buono, in Bologna um 1636.

Giacomo del Bono Bildhauer in Mailand um 1600.

Bartolomeo Buono, um 1500.

Giovanni Bom und *Pantaleone*, um 1430.

Ausser den eben genannten kommen zwar noch viele Steinmetzen, Maler etc. dieses Namens vor; für unsern Zweck aber sind natürlich blos die wichtig, von denen uns wenigstens einige verbürgte und bedeutendere Arbeiten erhalten sind; und nur mit ihnen wollen wir uns daher hier beschäftigen.

Wie bereits erwähnt, (S. 194 unter 3) war der Bau am Dogenpalast Dogenpalast. 1355 eingestellt und derjenige, der seine Fortsetzung vorschlagen würde, mit Geldstrafe bedroht worden. Inzwischen mochten die älteren Säle baufällig geworden sein, auch contrastirte jedenfalls die neue ganz geradlinige Arkade unangenehm mit den obern alten und mannichfach gruppirten Theilen. Noch aber wagte keiner der Senatoren gegen jenes Gesetz aufzutreten, da endlich machte der Doge *Thomas Mocenigo*, indem er jene Geldstrafe bezahlte, den Vorschlag, die Façaden des alten Palastes zu erneuern (*refare*) und infolge dessen wurde am 20. Sept. 1422 der Beschluss gefasst, besagten Palast neu anzufangen. Leider aber sollte der würdige und friedliebende Doge die Freude nicht haben, seinen Vorschlag befolgt zu sehen, denn erst nach seinem Tode, am 27. März 1424 begann man den alten Palast abzutragen, um ihn von neuem wieder zu machen. Die „*Signori del Sal*“ hatten die betreffenden Ausgaben zu besorgen. Die Worte des betreffenden Decrets lauten: „*Palatium nostrum fabricetur et fiat in forma decora et convenienti.*“

Doch mag der erste Beschluss sich immer noch nicht auf das ganze Gebäude erstreckt haben; man hat aber vielleicht während des Niederreissens noch mehr Baufälligkeiten entdeckt, denn es folgt unter dem 20. April, wo doch jedenfalls noch am Niederreißen gearbeitet ward, ein Beschluss, abzubrechen, was noch vom alten Palast übrig wäre etc. Bald darauf wurde der Neubau in Angriff genommen. Nun hat man zwar keine sichern Nachrichten darüber, wer mit dem Entwurfe zu diesem Neubau beauftragt worden ist, aber am 10. November 1438 kamen die *Magistrati del Sal* mit *Zuane (Giovanni) Bom*, Steinmetz von der *Contrada di S. Marzilian* und seinem Sohn *Bartolomeo* dahin überein, dass letztere für den Preis von 1700 Ducati die grosse Pforte unterhalb des Palastes zur Seite der Kirche *S. Marco* ausführen sollten, wobei diese Pforte so genau beschrieben ist, dass aller Zweifel abgeschnitten wird, welche es sei: es ist die *Porta della Carta*; am 9. Januar 1439 ward ihre Aufstellung begonnen; bei der betreffenden Nachricht ist *Bartolomeo* der Steinmetz v. *S. Maria dell'Orto* genannt. Für die Vollendung scheint anfangs eine zu kurze Frist gestellt und von den Künstlern nicht eingehalten worden zu sein; die Magistratspersonen sahen sich gedrungen, dieselben zur Eile anzuspornen und Vater und Sohn mussten im Jahr 1442 einen noch vorhandenen Zettel unterschreiben, worin sie sich anheischig machten, die noch übrigen Figuren an den Reliefs der Pforte binnen einem Jahr zu vollenden, so dass man die Beendigung der Arbeiten an dieser Thür in das Jahr 1443 setzen kann. Damit war aber der Palast immer noch nicht fertig. Ein Document aus dem Jahr 1463 weist nach, dass *Bartolomeo* u. *Pantaleone Bon* vor

Ausstellung dieses Documents volle Bezahlung für ihre Arbeiten am Dogenpalast, mit Einschluss auch der Figuren, empfangen hatten und dass im Jahr 1463 der Senat beschloss, dem Meister *Bartolomeo Bon* die Vollendung des Wenigen zu übertragen, was noch an der Fronte des Palastes fehle, damit ein so würdiges Werk nicht wegen einer solchen Kleinigkeit noch länger unvollendet bleibe. Die Wortstellung scheint darauf hinzudeuten, dass die Familie *Bon* noch vermeintliche Ansprüche geltend gemacht und der Bau, vielleicht wegen dieser vom Senat nicht anerkannten Ansprüche, eine Zeitlang gelegen habe. Noch geht aus dem Document hervor, dass dieselben Meister auch die *Sala novissima* oder *del Scrutinio* aufgeführt haben, wahrscheinlich die Aussenseite und das grosse Fenster dieses Saales, sowie die darunter liegenden Zimmer und die *Scala Foscara*; laut Nachrichten in der Chronik *Zancorola* aber war der Bau in der Hauptsache schon am 13. Mai 1442 vollendet und alle diese spätern Arbeiten können also nur Decorationen der Façaden oder Fenster gewesen sein, welche mit dem eigentlichen Baukörper nichts zu thun hatten.

Unter dieselben ist, nach den Stylformen zu gehen, jedenfalls auch das Fenster des grossen Rathssaales zu rechnen, welches wir bereits erwähnten und eben auf die Stylformen fussend, glauben wir annehmen zu müssen, dass es nicht von 1405, sondern von 1465 datirt.

Die drei Figuren auf dem Portal v. *S. Maria dell'Orto* 1372–1438, sowie das Basrelief v. der *Scuola della Misericordia* sollen auch von *Bartolomeo Bon* herrühren, ebenso wie die Marmorfiguren an der *Scuola di S. Marco* von 1490, die Kirche *S. Rocco* 1495 und verschiedene andere, unten näher anzugebende Arbeiten bis zum Jahr 1529, wo *Bartolomeo Bon*, genannt *il Bergamasco*, starb; wenn man aber bedenkt, dass *Bartolomeo* 1439 bereits als Werkführer an der Kirche *S. Maria dell'Orto* erwähnt wird, also nicht gut nach 1410 geboren sein kann, so erscheint es fast unmöglich, dass er bis 1529 gelebt, geschweige denn noch gearbeitet habe; ausserdem zeigen auch alle die letzterwähnten Arbeiten einen ganz andern Styl als die frühern, wie wir bei genauerer Betrachtung finden werden; wir sehen uns also genöthigt, zwei Künstler, Namens *Bartolomeo Bon* anzunehmen und unmaassgeblich die Künstler *Bon* in folgende verwandtschaftliche Verhältnisse zu bringen.

Giovanni, geboren um 1375, gestorben um 1445.

Bartolomeo, *Giovanni's* älterer Sohn, geboren um 1410, gestorben um 1470.

Pantaleone, *Giovanni's* jüngerer Sohn, geboren um 1420, gestorben um 1480.

Bartolomeo der Jüngere, geboren um 1450, gestorben 1529, vielleicht ein Sohn des ältern *Bartolomeo*, unter dessen Leitung er anfangs arbeitete, nach dessen und *Pantaleone's* Tod er sich aber der neuen Stylrichtung anschloss, so dass die meisten seiner Arbeiten in die Renaissanceperiode gehören.

Indem wir nun zu der Betrachtung einer Reihenfolge von Arbeiten übergehen, schicken wir noch die Bemerkung voraus, dass nicht alle die Arbeiten, welche wir hier anführen werden, nachweislich irgend einem von den obengenannten Meistern angehören, wohl aber durch ihre ganze Erscheinung den als Arbeiten der *Buon* nachgewiesenen so nahe stehen, dass wir annehmen müssen, sie seien von den Meistern, Gefährten und Schülern dieser Künstler gefertigt, deren Namen vielleicht nicht so viel Geltung erlangten, dass man sie der Geschichte anzuvertrauen für nöthig gefunden hätte; in der That sind auch diese Arbeiten in der Regel weniger trefflich als die, von denen wir wissen, dass sie von den *Buon* herrühren.

Wenn wir schon bei Betrachtung der Arbeiten der *Masegne* den Einfluss der sienesischen und pisanischen Schule auf die Kunst Venedigs erwähnten, so müssen wir hier noch daran erinnern, dass die bereits S. 127 und 130 erwähnten *Scuole Lucchese*, 1371 erbaut, noch mehr als die Kirche *ai Servi* (s. S. 181), neben der sie stehen, an die Bauten von Lucca und Pisa erinnern. Leider ist auch von ihnen nur sehr wenig erhalten; ein Thürgewände, einige Fenster, Bogenansätze und Mauernstücke mit abwechselnden Lagen weissen und schwärzlichgrünen Marmors ist Alles, was uns von der feinen Eleganz dieses Bauwerks noch einigen Begriff gibt, aber hinreicht, um den Einfluss der westlichen Schulen auf die Kunst Venedigs zu beweisen. Vielleicht waren unter den eingewanderten Lucchesen auch Künstler, welche jenen Schulen angehörten und deren Niederlassung in Venedig diese Erscheinung erklärt.

Beginnen wir nun unsere Rundschau der Werke der Schule der *Buon* im Gebiete der Bildhauerei und der Architectur.

1) Die Kirche *S. Maria dell' Orto* wurde zwar bereits 1371 begonnen und zeigt auch in der Disposition sehr viel Aehnliches von *S. Steffano* und *S. Maria ai Carmini*, sowie auch Anklänge an *S. Gregorio*, aber das Innere hat in den Jahren 1850—1852 eine Restauration erfahren, wobei allerdings alle zopfigen Zuthaten glücklich entfernt wurden, wobei jedoch auch viele Details bedeutend germanisirt worden sind, so dass man, obgleich die Restauration, vom rein künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, ganz gelungen zu nennen ist, doch auf ihre Treue sich nicht ganz verlassen kann. Die Façade aber, welche hauptsächlich den *Buon*

zugeschrieben wird, ist wahrscheinlich später und daher hier noch nicht in Betracht zu ziehen.

2) Die Kapelle *S. Felice* in der Kirche *S. Antonio* in Padua, 1376 von einem Venetianer *Andriolo* erbaut, zeigt namentlich in ihrem statuarischen Schmuck und den Tabernakeln mit undurchbrochnen Helmen ohne Blumen viele Verwandtschaft mit den Werken der *Buon*, aber auch viele Spuren sienesischen Einflusses, welcher sich auch in der schuppenförmigen Bekleidung der obern Wandfläche kundgibt, die sogar an Bauten der Normannen in Taormina erinnert; normannischer Einwirkung hatte ja aber die sienesische Kunst ihre eigenthümliche Gestaltung zum Theil mit zu danken. Die Technik an den Capitälen der Kapelle *S. Felice* ist bewunderungswerth; die Statuen halten in Bezug auf ihre Eigenthümlichkeiten die Mitte zwischen den Werken der *Masegne* und der *Buon*, obgleich sie in Ausdruck und Schönheit der Verhältnisse von beiden überflügelt werden; die Anordnung des Ganzen ist sehr einfach; eine Reihe Säulen tragen ziemlich stumpfe Spitzbogen mit Nasen; zwischen den Bogen stehen durchbrochne Halbkugeln in Kreisen, gleich den venetianischen Scheiben; über einem Gurtsims erhebt sich eine Mauerfläche, an der über jedem Bogenscheitel ein Blätterconsol vorragt, flankirt von je zwei kleinen glatten Consolchen, auf denen Dreiviertelsäulen ruhen, welche wiederum Console mit bedeutender Ausladung tragen, die den Untertheil der obenerwähnten Tabernakel bilden, welche, an den Seiten geschlossen, nach vorn in einen Spitzbogen mit Maasswerk sich öffnen; zwischen den Tabernakeln an der schuppenförmig bekleideten Wand hängen einfache Wappen.

3) Ein liegender Grabstein mit der Figur des Beerdigten in ganz flachem Relief, wie man sie in allen deutschen Kirchen des Mittelalters so sehr häufig trifft, ist in *S. Giorgio maggiore* erhalten, wo er jetzt in der Umfassungsmauer unweit des Eingangs zur Todtenkapelle eingemauert ist; der Verstorbene, *Bonincontro de' Boaterii*, aus Bologna, war von vornehmer Familie und starb als Bischof von Torcello 1380; er ist in seiner Amtstracht mit Mitra und Bischofsstab zur Seite dargestellt, mit dem Finger auf ein Buch zeigend, und sein Haupt ist von dem Maasswerk eines Eselsrückenbogens umgeben; die Arbeit ist sehr schön gewesen, zum Theil aber in Folge der früheren Lage des Steins im Fussboden, abgelaufen.

4) Das Denkmal des 1382 verstorbenen Dogen *Michele Morosini*, in der rechten Wand der Mittel- und Hauptapsis an *S. Giovanni e Paolo* verdient trotz des nicht sehr hohen Kunstwerths der daran befindlichen Statuetten unsre besondere Aufmerksamkeit wegen seines grossen Reichtums, einer glücklichen Disposition, und weil es das älteste Werk ist, welches schon bedeutende Spuren des Kampfes zwischen Mittelalter und

neuer Zeit an sich trägt. In der Wand ist eine Nische angebracht, welche, obgleich im Spitzbogen geschlossen, doch nicht viel höher ist als breit; den untern Theil dieser Nische nimmt der Sarkophag mit liegender Porträtfigur ein; er ruht auf zwei Consolen, ähnlich den Balkonconsolen, an der Vorderseite mit Löwenköpfen und Wappen besetzt, zwischen sich eine Inschrifttafel einschliessend; das Fussgesims des Sarkophags ist noch streng venetianisch-gothisch; die Vorderseite des Sarkophags nehmen sechs consolenartige Blätterknäufe ein, welche ganz zwecklos erscheinen; zwischen ihnen stehen Vierblattfelder mit kleinen fliegenden Engeln; die Oberfläche des Sarkophags ist ziemlich stark nach vorn geneigt, und mit einem Tuch überlegt, dessen Faltenwurf pedantisch zierlich, aber wenig künstlerisch gearbeitet ist; auf demselben liegt die Porträtfigur in einfacher Dogengewandung, der Faltenwurf ist fast zu schlicht, das Gesicht scheint nach einer Todtenmaske gearbeitet zu sein und erscheint nicht schlafend, sondern todt; die Technik lässt Manches zu wünschen übrig; zu Häupten des Sarkophags, auf einem Postament in der Nische selbst, steht eine *Justitia* mit der Wage, ein graziös bewegtes Figürchen mit einfach klarer Gewandung, jedenfalls das beste Stück vom ganzen Grabmal, bei weitem besser in Composition, Verhältnissen und Technik als die ihr symmetrisch zu Füßen des Sargs angebrachte *Temperantia*; das Schild des Bogens ist mit einem Mosaikgemälde ausgefüllt: ein gekreuzigter Christus nimmt die Mitte ein, umgeben von Heiligen und Engeln, zu seinen Füßen kniet der Doge und seine Gattin in Nonnenkleidung; einzelne Schönheiten enthält dieses Mosaik zwar, im Ganzen aber gehört es nicht zu den schönsten Arbeiten, die Venedig in diesem Fach aufzuweisen hat; die Gliederung des Bogens besteht aus einem Carniess mit normal stehenden Ueberschlagblättern gothischer Gestaltung und einem Doppelzahnschnitt. Darüber erhebt sich ein Spitzgiebel mit geraden Schenkeln, dessen Schild ebenfalls mit Mosaik (Arabesken, Medaillons mit Brustbildern etc.) ausgeschmückt ist; jeder Schenkel des Giebels trägt Kriechblumen, aus denen halbe Figuren herauswachsen, eine Anordnung, die sich an den Buonschen Arbeiten öfters wiederholt, hier aber noch etwas unbeholfen ausgeführt ist, was uns vermuthen lässt, dass dies vielleicht das älteste Beispiel ihrer Anwendung ist; statt der Kreuzblume steht auf der Spitze des Giebels eine Statuette des Namenspatrons des Verstorbenen, des Erzengels Michael, mit unverhältnissmässig grossen Flügeln und fast etwas zu mildem Ausdruck in dem jugendlichen Antlitz, sonst aber recht brav gearbeitet. Flankirt nun wird der Giebel durch zwei Tabernakel. Dieselben springen in halbem Achteck aus der Mauer vor und ruhen auf entsprechenden Blätterconsolen, deren Blattwerk in Gestaltung der Augen, in Schwung und Aus-

schnitt der Blätter sich schon etwas von dem Mittelalter lossagt und antikisirenden Bestrebungen nachgibt; der Leib der Tabernakel ist in drei Geschosse getheilt, die zwei untern sind ziemlich gleich; an jeder Seite befindet sich eine ziemlich halbkreisförmige Nische, deren Muschelwölbungen auf fast voller Ecksäule ruhen; die Capitäle und die Zwickel neben dem Bogen haben gothisches Blattwerk, über jeder Nische läuft auf einem wagerechten Leistchen eine Reihe kleiner Rundbogennischchen hin; die beiden Geschosse trennt ein wagerecht liegender runder Stab; auf dem zweiten Geschoss zieht sich als Hauptsims der Giebeldecksims herum; in jeder der Nischen, deren also zusammen gerade zwölf sind, steht eine Apostelstatuette; das oberste Geschoss bildet ein ganz offenes Tabernakel; freistehende Säulchen, verbunden durch Eselsrücken, tragen auf wagerechtem Sims Spitzhelme mit Kriech- und Kreuzblumen, letztere mit Engelsfiguren; die Seiten dieser Spitzhelme sind jedoch nicht durchbrochen; auf den Ecken des Hauptsimses am Fuss der Helme haben Vialen gestanden, von denen jedoch nur noch zwei erhalten sind, die sehr viele Anklänge an deutsche Gothik zeigen; in den zwei so gebildeten Tabernakeln stehen zwei Figuren, ein Paulus und eine Maria; letztere ist besser als Paulus und die Apostel, zeigt aber doch eine gewisse Unsicherheit, ja Plumpheit in der Behandlung. Wenn *Giovanni Buon* an diesem Denkmal mit gearbeitet haben sollte, was allerdings denkbar ist, da es jedenfalls nicht vor 1390 vollendet ward, so erklärt sich die mangelhafte Technik aus seiner Jugend, während man allerdings bei einigen der Figuren durch die sehnsüchtig schwärmerische Milde des Ausdrucks und die einfache Wahrheit der Bewegungen an spätere Arbeiten der Buon erinnert wird und überhaupt hier und da Spuren recht talentvoller Auffassung wahrnimmt.

5) Die Kirche *S. Aluise*, 1388 von der Familie *Venier* gegründet, zeigt auch Spuren der Bonischen Schule, ebenso wie die aus dem Jahre 1389 herrührenden Theile von *S. Procolo*. Wir finden diese Spuren namentlich in der Gestaltung der Kreuzblume auf dem Portal, aus der das Brustbild eines bärtigen Mannes herauswächst und in den geschwungenen Formen des Giebels. Die Front ist in drei Theile durch Lisenen getheilt; über dem mittelsten Theil steht ein Halbkreisgiebel, über den Seitentheilen zwei an jenen sich anlehnende Viertelkreise, wir werden diesen und ähnlichen Giebelformen in der Frührenaissance sehr häufig begegnen.

6) Aus dem Jahr 1390 datirt ein liegender Grabstein in der Kirche *S. Maria dell' Orto*, welcher die Gebeine des Bildhauers *Giovanni de Sanctis* bedeckt, der laut Inschrift der Verfertiger und Widmer eines Madonnenbrustbildes über der Sakristeithür dieser Kirche ist. Diese

*S. Giovanni
de Sanctis
† 1390.*

Madonna sowie die sie tragenden Engel tragen allerdings in so starkem Maass das Gepräge der lombardi'schen Schule, dass man fast versucht wird, mit Selvatico zu glauben, es sei nicht mehr das ursprüngliche Kunstwerk; bei genauerer Betrachtung aber fanden wir es in einer Weise in die Wand eingefügt, die alle Vermuthungen über ein späteres Einsetzen als müssig erscheinen lässt; auch fanden wir in den rückliegenden Theilen, den Faltentiefen, den hintern Flügeln und Armen zweier der Engel etc. manche starke Reminiscenz an die Bonische Schule, so dass wir annehmen müssen: diese Madonne sei allerdings noch die alte, aber im Lauf des 15. Jahrhunderts, vielleicht wegen geringer beim Ausbau der Kirche daran gekommener Beschädigungen, von einem Mitglied der lombardi'schen Schule überarbeitet. Dem sei aber wie ihm wolle, jedenfalls ist dieses Grab sammt der Madonne ein Beweis, dass der Bau der Kirche *S. Maria dell' Orto* im Jahr 1390 S. Maria dell' Orto. bereits so weit vorgeschritten war, dass man darin begraben konnte, dazu aber musste sie bereits geweiht sein und um geweiht zu werden, musste sie bereits ein Dach haben; wenn nun auch die Decoration der Vorderfaçade in vielen Stücken das Gepräge des 15. Jahrhunderts trägt, so können wir doch nicht glauben, dass sie ganz jener späteren Zeit angehört; in der Hauptsache ist es jedenfalls noch der 1371 unter Tiberio von Parma begonnene Bau, welcher allerdings im 15. Jahrhundert erst vollständig decorirt worden sein mag, ohne jedoch die alte Hauptdisposition zu verändern, welche an die von *S. Steffano* erinnert. Auf diese Decoration der Façade kommen wir daher seiner Zeit zurück.

Im Jahr 1390 konnte auch, wie bereits S. 173 erwähnt, der Bau von *S. Giovanni e Paolo* mit neuen Kräften wieder angegriffen werden; bei Beginn dieser Bauten scheint man noch dem ursprünglichen Plane gefolgt zu haben. Bald aber verliess man ihn, vielleicht um schneller zur Vollendung zu gelangen, die denn auch 1430 erfolgte; auch diese Arbeiten können erst weiter unten besprochen werden.

Die Monumente im Innern der Kirche aus den Jahren 1394 und 1400, dem *Jacobo Cavalli* und *Antonio Venier* geweiht, welche den *Masegne* angehören, wurden schon oben bei den Werken dieser Meister besprochen.

7) Aus dem Jahr 1405 soll die Reiterstatue des *Paolo Savello* neben Mon. Savello. der Sakristeithür von *S. Maria ai Frari* (S. Fig. 53 bei 16) stammen. Dieselbe ist von Holz und vergoldet gewesen. Das Pferd lässt manches zu wünschen übrig, der Kopf des Reiters jedoch zeugt von bedeutendem Talent zur Darstellung geistigen Ausdrucks, während der Körper in seiner Bewegung ganz den übrigen Figuren der *Buon* ent-

spricht, so dass wir diese Statue für eine allerdings wenig gelungene Arbeit eines dieser Meister oder eines ihrer Schüler zu halten versucht sind.

8) In demselben Jahr wurde (s. S. 132) die *Scuola S. Giovanni Evangelista* vollendet; nur einige Fenster sind noch von diesem Bau erhalten; sie zeigen nichts besonders Individuelles, stimmen vielmehr ganz mit den gleichzeitigen Fenstern vieler Paläste überein; namentlich zeigen die Capitäle viele Aehnlichkeit mit denen am Palast *Foscari*; alle anderen Theile stammen theils von dem 1453, um 8. März, eingeweihten Bau, theils aus späterer Zeit.

Auch die Kirche *S. Aponal* (*Apollinare*) erfuhr um jene Zeit einen Umbau, später aber allerdings noch einen, s. S. 105. Das Grabmal der *Agnese*, Wittwe des Dogen *Antonio Venier* und ihrer Tochter *Orsola* im linken Kreuzarm von *S. Giovanni e Paolo*, links vom Eingang zur *Cappella del Rosario*, welches ums Jahr 1411 gearbeitet wurde, trägt zwar ebenfalls in manchen Stücken das Gepräge der Bon'schen Schule, ist aber so mangelhaft gearbeitet, dass wir in dem Verfertiger einen ziemlich ungeschickten Schüler der *Buon* vermuthen müssen; die Disposition ist das Beste daran, und mag wohl von dem Meister herrühren. Ein Sarkophag steht unter einem Bogen, dessen Säulen vom Fussboden aufsteigen, und der von einem geschweiften Giebel bekrönt wird. Die Contour dieses Giebels ist die stereotype jener Zeit, aus concaven, convexen und geraden Linien zusammengesetzt und mit Kriechblumen verziert; zu den Seiten stehen zwei Tabernakel mit Figuren von Heiligen, welche etwas besser gearbeitet sind, als das Relief im Bogenfeld, eine heilige Jungfrau Maria darstellend, welche zwar gut componirt, aber ganz schlecht ausgeführt ist und ebenso ungeschickte Missführung zeigt, als das bereits S. 229 erwähnte Madonnenbild in einem sehr gut entworfenen Giebel, welcher in höchst malerischer Weise quer über dem Eingang einer schmalen Gasse bei der *Ponte del Paradiso* steht. Dieses Motiv einer Madonna, welche unter ihren ausgebreiteten Mantel Schutzbedürftige aufnimmt, kehrt in den Arbeiten jener Zeit sehr häufig wieder, wie denn überhaupt damals der Madonnencultus in Venedig sehr lebhaft gewesen zu sein scheint.

So stehen in den verschiedenen Kirchen Venedigs sehr viele Sarkophage, welche eine Madonna in vollrunder Arbeit über sich haben; zu den Seiten befinden sich dann die Erzengel oder Heilige. Viele von diesen Figürchen sind sehr zart und mit vieler Empfindung ohne Verletzung der Einfachheit gedacht, manche aber auch ziemlich unbehilflich gearbeitet. Der ziemlich einfache Sarkophag, der die Asche des *Michiel Steno* birgt, muss transportirt worden sein, denn obgleich dieser Doge

laut historisch begründeten Nachrichten bei seinem Tod 1413 in *S. Maria ai Frari* begraben wurde, steht doch jener Sarkophag jetzt in *S. Giovanni e Paolo* in einer sehr einfachen Nische; auch der Sarkophag selbst bietet nichts besonders Bemerkenswerthes dar.

Einige Kunstwerke, welche theils von andern Meistern herkommen, theils vorwiegend germanischen Einfluss zeigen, werden wir erst weiter unten besprechen, obgleich sie der Zeit nach hierher gehören, und hier und da auch einige Verwandtschaft mit den Arbeiten der *Buon* zeigen.

Aus jener Zeit nun datirt der Beginn mehrere Bauten deren Vollendung allerdings in die Zeit fällt, wo unsere Meister am Dogenpalast beschäftigt waren, um aber ihre Arbeiten an diesem Prachtbau in ununterbrochener Reihenfolge betrachten zu können, wollen wir diese Bauten, deren Autorschaft ihnen allerdings zum grossen Theil nicht mit genügender Sicherheit nachgewiesen ist, jetzt zuvörderst betrachten, indem sie doch jedenfalls wenn nicht von ihnen selbst, wenigstens von Mitgliedern ihrer Schule herrühren.

9) Die Kirche der *S. Elena* 1420 begonnen und bereits S. 132 besprochen, ist leider säcularisirt worden; dasselbe Schicksal traf unter Napoleons kurzer Herrschaft auch die Kirche *S. Maria delle Grazie*, welche aber noch ihren geschwungenen Giebel erhalten hat; beide Gebäude zeigen die gothische Ziegelarchitectur in sehr feiner Weise durchgeführt.

10) Ausser den bereits weiter oben erwähnten Glockenthürmen wurden um jene Zeit noch viele neue gebaut: auch an vielen der älteren wurden Reparaturen vorgenommen; namentlich erhielten mehrere ganz neue Laternen, wodurch natürlich bei der immer sehr einfachen Gestaltung des hohen Unterbaues gerade das Charakteristische dieser Glockenthürme verändert wird; die Form dieser Pavillons ist verschieden; achteckig mit kuppelartiger Haube oder kegelförmigem Helm oder viereckig mit rundem oder auch manchmal mit hohem viereckigen Helm; flache Hauben kommen selten vor. Der von *S. Marco* wird weiter unten Besprechung finden. Weniger wichtig sind die von *S. Sofia*, *S. Barnaba* und *S. Aponal* in Venedig; *S. Pietro* und *S. Michele* in Murano. Die von *S. Steffano* und *S. Maria ai Frari* sind bereits besprochen. Der von *S. Vital* schliesst sich jenem an.

Glocken-
thürme.

Der von *S. Polo* stammt zwar aus dem 14. Jahrhundert, hat aber später geschmacklose Veränderungen erfahren. Der Pavillon ist vierseitig mit drei Oeffnungen auf jeder Seite. Aehnlich disponirt, aber in sehr eleganten Verhältnissen und sehr correct ausgeführt ist der Thurm von *S. Giovanna Elimosinario* (1398—1410), ähnlich mag wohl auch der obere Theil des Thurms von *S. Marco* gewesen sein, welcher, 1369

von *Montagnana* erbaut, schon unter *Michiel Steno* wieder abbrannte, wieder aufgebaut ward, aber später abermals und zwar von *Bartolomeo Buon* dem zweiten neu aufgerichtet werden musste.

11) Wie bereits erwähnt wird *Bartolomeo* der erste in einem Document aus dem Jahr 1439 benannt als *maestro Bartolo tajapietra da S. Maria dell' Orto*, sein Vater aber *Zuane Bome tajapietra della Contrada di S. Marzilian*; wenn wir nun auch schon gesehen haben, dass bereits 1390 der Bau an *S. Maria dell' Orto* so weit vorgeschritten war, dass darin begraben werden konnte; also jedenfalls auch die Vorderfaçade im Skelett wenigstens errichtet sein musste, so können wir doch mit vieler Wahrscheinlichkeit die Architectur dieser Façade als nach seinem Entwurfe, ja die Statuen an derselben als von seiner Hand gearbeitet annehmen, mit um so mehr Wahrscheinlichkeit, als Sansovino dieselbe Angabe macht, der doch nicht viel später lebte und recht gut über solche Daten unterrichtet zu sein scheint.

Die Hauptdisposition dieser Façade weicht, wie schon erwähnt, von der damals eigentlich üblichen, mit drei ganzen Giebeln etwas ab und kehrt zu der frühern basilikalen Form zurück; die Lisenen tragen Tabernakel; unter den Giebellinien ziehen sich reiche Simswerke hinauf; die einzelnen Theile dieser Simswerke sind nun wohl mit Ausnahme einiger Carniessconsolchen, Muschelnischen etc. gothisch; ihre Zusammenstellung aber zeugt von dem Schwanken zwischen Gothik und Renaissance und an der dadurch hervorgebrachten Unsicherheit und geringen Marquirtheit in der Anordnung und der Hauptlinie der Profile könnte man schon ohne obige Nachrichten die spätere Entstehung dieser Decoration hinlänglich erkennen. Dennoch scheint unser *Bartolomeo* durchaus nicht wissentlich zur Renaissance inclinirt zu haben; man sieht überall das Bestreben, in den Grenzen der Gothik zu bleiben, trotz dem wahrscheinlich damals schon sehr lebhaften Andrängen der Renaissanceformen, welches ihm schon bei weitem mehr zu schaffen gemacht zu haben scheint, als den *Masegne*. Die Tabernakel sind hier noch nicht vollständig entwickelt und werden wir ihre, hauptsächlich von den *Buon* angewendete Form später näher besprechen; da auch auf der Giebelspitze, auf einer Kröpfung des Simses, die fast romanisch zu nennen ist, ein solches Tabernakel steht, so sind es im Ganzen fünf. Auf dem steigenden Spitzbogenfriess an den Halbgiebeln steht eine steigende Spitzbogengallerie auf Säulchen; an jedem Halbgiebel hat sie vier Oeffnungen, setzt sich aber auf den Lisenen fort, so dass im Ganzen 12 Oeffnungen entstehen; die darin stehenden Apostel, so wie die 5 Heiligen in den Tabernakeln sind fast alles ziemlich kurze, gedrungene Gestalten mit lebhaften, wohlgeordneten und eleganten Falten-

wurf, grosser Mannichfaltigkeit in der Bewegung und stark ausgeprägtem Ausdruck im Gesicht.

In der Giebelspitze befindet sich in einem von zwei Engeln gehaltenem Medaillon eine Madonna im Brustbild, mit dem Christuskind auf dem Arm, leider durchs Alter etwas unscheinbar geworden, aber noch als eines der schönsten Werke jener Zeit erkennbar.

Unschön ist die Anordnung, dass über dem Portale eine grosse, darüber aber eine kleine Rosette steht, deren Wölbglieder aber, abwechselnd aus weissen und rothen Steinen bestehend, sehr fein und dabei doch kräftig profilirt sind. Die Fenster in den Seitenschiffen sind durch drei Mittelpfosten in vier Theile der Breite nach, der Höhe nach durch Maasswerk in zwei Theile getheilt; auch das Bogenfeld derselben ist mit Maasswerk ausgefüllt, welches ganz dem Typus folgt, den wir bei den Palästen ad 3) namentlich an der *Casa Barbini* in Murano und an der *Cá d'oro* kennen lernten. Das Hauptportal scheint der späteste Theil der ganzen Façade zu sein; die Gliederung der Gewände ist noch mittelalterlich; der über dem Sturz stehende, etwas wenig gestelzte Rundbogen erinnert in seiner Gliederung an die Werke der Lombardi. Neben dem Portal stehen ein Paar Säulen, übertrieben schlank, mit Schwellung und Verjüngung, mit attischer Basis auf Postament und korinthischen Capitälen versehen; sie tragen schlanke, achteckige Pfeilerchen, welche als Postamente für Figuren, zugleich aber auch als Anlehnungspunkte für den ziemlich gedrückten Eselsrückengiebel dienen, der das Portal bekrönt. Obgleich durch das Angenehme der Hauptverhältnisse, durch die Schönheit des Materials, die Correctheit der Arbeit an Capitälen, Kriechblumen etc. schon bedeutend gemindert, ist dennoch eine bedeutende Disharmonie durch diese barocke Zusammenstellung so heterogener Elemente herbeigeführt. Uebrigens harmonirt dieses Portal gar nicht mit den übrigen Theilen der Façade, mit denen höchstens die Gewände und die Gliederungen und Kriechblumen des Giebels gleichzeitig sein können; an dem Gewände stehen gewundene Säulchen, auf deren Capitälen achteckige Consolen stehen, die jetzt ganz bestimmungslos dastehen, die aber jedenfalls ursprünglich zum Tragen der Figuren bestimmt, vielleicht sogar benutzt waren; wenigstens haben sie auf ihrer obern Fläche zugekittete Dobellöcher. Der Giebel war damals wahrscheinlich schmaler und dadurch steiler als jetzt; die Säulen scheinen später angesetzt und dabei der Giebel breiter gemacht worden zu sein und zwar deuten die Formen der Säulen, sowie der Bogenchambranle auf die Zeit zwischen 1470 und 1480 hin, gehören überhaupt auch nicht mehr dem Mittelalter, sondern der Renaissance in ihrem ersten Auftreten an.

Scuola
di S. Marco.

12) *Sansovino* schreibt unter Anderem auch die Figuren über dem Portale der *Scuola di S. Marco* unserem *Bartolomeo* zu. Nun ist allerdings nicht zu verkennen, dass namentlich die schöne weibliche Figur mit einem Diadem auf dem Kopfe und zwei Kindern auf dem Arme, welche das Portal krönt, sehr viel Aehnliches mit seinen andern Arbeiten hat. Die Bewegung ist sehr gemessen, doch ohne nur im geringsten steif zu sein, das Haupt nach vorwärts gebeugt, die Verhältnisse am Unterkörper kurz, am Oberkörper etwas länger, namentlich der Hals ziemlich lang. Die Falten in der Hauptanordnung zwar einfach gedacht, aber sehr ins Detail ausgearbeitet, so dass sie, in der Nähe betrachtet, unruhig werden, aus der Ferne gesehen aber sehr graziös wirken.

In Bezug auf die Verhältnisse, die Bewegung und die Hauptanordnung der Falten haben die Figuren, welche den Giebel von der *Scuola di S. Marco* bekrönen, so viel Aehnliches mit dieser Statue, dass wir versucht sind, auch sie für Werke unseres *Bart. Bon* zu halten; da nun aber dieses Gebäude zwar kurz nach 1438 (s. S. 135) errichtet ward, 1485 aber abbrannte und 1490 wieder aufgebaut wurde, so ist zu vermuthen, dass diese Statuen für den ältern Bau gearbeitet und auch an demselben bereits aufgestellt waren, wofür namentlich der Umstand bürgt, dass die oberen in einer Weise beschädigt sind, wie es blos durch die Verwitterung und die Dünste des Seewassers nicht gut möglich ist; durch Brand aber sind gerade solche Beschädigungen sehr erklärlich. (Sie bestehen in Abschälung einzelner Theile, Porosität, wie sie durch Desoxidirung herbeigeführt wird etc.)

Abbazia della
Misericordia.

13) Zwischen 1430 und 1440 wurde auch die *Abbazia della Misericordia* nebst dazu gehöriger *Scuola* vollendet und *Bartolomeo* war Werkführer an diesem Baue. Die *Scuola* wurde nun allerdings später abgetragen und im Barockstyl gleich neben der Abtei wieder aufgebaut, das eine ihrer Portale aber steht noch an seiner ursprünglichen Stelle und bildet jetzt eine der malerischsten Ruinen Venedigs. Es besteht aus einer scheitrechten Thür, die in Nichts von dem allgemeinen Typus abweicht; über den Sturz erheben sich gewundene Säulchen auf Consolen, deren Capitäle ebenfalls Consolchen mit knieenden Figürchen tragen, hinter denen ein Spitzbogen aufsteigt; in dem dadurch begrenzten Felde steht eine ziemlich unorganische Gruppe von drei Blenden mit gewundenen Säulen, die einen geschwungenen Giebel mit Kriechblumen tragen, aus dessen Kreuzblume ein kleines Brustbild des Erlösers mit dem Reichsapfel herauswächst; die mittlere der drei Blenden enthält eine Madonna in der Kleidung der barmherzigen Schwestern, aber mit der Krone auf dem Haupte, das Christuskind auf dem Arme, welches seine Hand segnend über die kleinen Gestalten ausbreitet, welche zu den Fü-

sen der Madonna theils knien, theils stehen und unter ihrem weit ausgebreiteten Mantel Schutz suchend, ihr kaum bis zu den Knien reichen; in den Seitenblenden stehen zwei Heilige; obgleich die Figuren sehr durch das Alter geschwärzt, auch vielfach beschädigt sind, obgleich die Verschiedenheit der Grösse der einzelnen Figuren vielfach stört, so ist doch diese Gruppe immer noch sehr schön; vom Ausdruck der Gesichter ist leider fast nichts mehr zu erkennen; ebenso lässt sich bei der starken Verwitterung kaum über die Verhältnisse urtheilen; aber die Bewegung der Figuren ist ebenso gemessen graciös, der Faltenwurf ebenso fein angeordnet, als bei den bereits besprochenen Werken des *Bartolomeo*.

Die zweite Thür, deren Reliefplatte, so viel wir wissen, jetzt an der *Abbazia* eingefügt worden ist, war ganz ähnlich, hatte aber fast noch mehr durch die Unbilden der Witterung gelitten. Das Hauptportal der Abteikirche selbst ist sehr verstümmelt; es scheint, als habe es einen sehr hohen, geschweiften Giebel gehabt, flankirt von Tabernakeln; zu den Seiten der Gewände stehen ähnliche Säulen, wie bei dem Portal von *S. Maria dell' Orto*. Die Fenster haben solches Maasswerk, wie die der *Cá d'oro*, ohne Pfosten und ihre Eselsrückenbogen sind mit einer Blume bekrönt; über dem Portalgiebel hat eine kleine Rosette gesessen. Der Hauptgiebel selbst ist ziemlich flach, und seine Umfassung, aus convexen Curven bestehend, die durch stufenartige Absätze voneinander getrennt sind, macht eigentlich gar keine Wirkung; der einzige Schmuck dieses Giebels sind drei Tabernakel, gerade so gestaltet, wie die auf dem Dogenpalast, ja fast noch reiner im Styl, aber ohne Statuen. Die dem Wasser zugekehrte Langseite der Abtei ist besser disponirt und consequenter durchgeführt, als die Westfront; sie ist in zwölf Theile getrennt durch Lisenen, deren ganze Zwischenräume im Erdgeschoss sich in Rundbogen öffnen, wodurch eine Art Kreuzgang unter dem Gebäude entsteht, der jetzt als bedecktes Trottoir dient. Der Hauptsims ist eine sehr nette Combination von Ziegelarchitectur und Marmorformen.

14) Die Kapelle *S. Madonna dei Mascoli* in der Markuskirche empfing unter der Regierung des *Francesco Foscari*, welcher unsern *Bartolomeo* sehr begünstigt zu haben scheint, im Jahre 1430 einen Altar von der Hand dieses Künstlers. Er steht bei *M. Fig. 45* (S. 155) und zeigt in Bezug auf die Gestaltung der Giebel, der Kriechblumen, der Tabernakel etc. ungemein viel Verwandtschaft mit der *Porta della Charta*, ja selbst dieselben Inconsequenzen und Annäherungen zur Renaissance, wie jene, z. B. enden die Nischen nach oben in Muscheln, die Friess- und Streifenverzierungen zeigen Akanthusformation etc.

Kapelle
dei Mascoli.

Was nun die Statuen selbst anlangt, so scheint die Hauptfigur, die

Madonna, allerdings von *Bartolomeo* zu sein, die andern aber erinnern im Allgemeinen so sehr an pisanischen Einfluss, besonders hier und da in der Haltung des Kopfes so sehr an die Werke der *Masegne*, dass wir fast glauben, es hier mit Werken eines damals schon bejahrten Künstlers, des *Giovanni Bon* zu thun zu haben, der wohl an dem älteren Typus fester hängen mochte, als sein Sohn *Bartolomeo*, in dessen Werken, und so auch hier in der Madonna, sich schon ein bedeutendes Los-sagen von Traditionen, ein Bestreben, auf eigenen Füßen stehen zu wollen, ein Verlangen nach Idealität kund giebt, welches Alles nur von einem jüngern, vorurtheilsfreien Manne zu erwarten ist.

Giebel v. S.
Marco.

15) In jener Zeit, zwischen 1420 und 1423 brannte (s. S. 132) die Markuskirche ab, d. h. wahrscheinlich eben nur das Dachwerk, denn im Innern ist so viel von frühern Zeiten erhalten, wie wir bereits gesehen haben, dass selbst ein theilweiser Einsturz der Wölbungen in Folge jenes Brandes nicht zu den Wahrscheinlichkeiten gehört. Jedenfalls aber war dadurch eine neue Eindeckung nöthig geworden, und mögen nicht mit dieser Eindeckung zugleich die Ziergiebel in Eselsrückenform und die dazwischen stehenden Tabernakel etc. aufgesetzt worden sein? Es ist dies allerdings bloß eine Vermuthung, aber die grosse Wahrscheinlichkeit, die sie in constructiver Beziehung hat, wird noch vermehrt dadurch, dass jene Arbeiten allerdings ungemein viel Aehnliches mit den bereits besprochenen Werken der *Bon* und ihrer Schüler haben, so dass wir sie wohl mit Fug und Recht in die Reihe dieser Arbeiten einschieben können, obgleich bis jetzt keine Documente über ihr Alter und ihre Verfertiger vorliegen.

Es mochte nicht gar zu leicht sein, die flachen Segmente der halbkreisförmigen Giebel, welche über die Dachung herausschauen, zu ver-zieren; sollte man es jetzt thun, so würde man wahrscheinlich diese Verzierungen im Style des Baues selbst machen; logisch richtiger, consequenter würde dadurch das Ganze wohl werden, ob auch für das Auge angenehmer, das ist wohl die Frage, denn wenn man sich auch bei ruhiger Betrachtung sagen muss, dass diese Façade eigentlich kaum in heterogenerer Weise hätte abgeschlossen werden können, so muss man doch gestehen, dass diese zierlich, fast keck aufgeschneppten Eselsrückengiebel, diese spielend und tänzelnd sich an ihnen hinauf frankenden Kriechblumen, diese kühnaufstrebenden, gerade unten bloß durchbrochenen Tabernakel, wesentlich zu dem mährchenhaften Eindrücke beitragen, den dieser wundersame Bau macht, welcher durch grössere Stylconsequenz wohl auch bedeutend nüchterner werden würde. In die Zwickel zwischen je zwei Lünetten, welche zugleich den Einkehlen des Daches entsprechen, setzte der Meister kräftige, halbnackte Männer, welche eine

Ausgussröhre für das Regenwasser auf den Schultern tragen und in einer Art Nische stehen, die durch einen Spitzbogen mit Nasen geschlossen ist, über dem ein Sims wagerecht hinläuft, welcher da, wo er an den Bogen der Lünette trifft, demselben ein Stück aufwärts folgt, dann aber, noch steiler aufsteigend, eine Eselsrückenschneppe bildet, auf deren Spitze ein Blätterknauf steht, der das achteckige Postament einer Figur trägt; das wagerechte Stück dieses Simses zwischen je zwei Lünetten bildet den Untersatz für ein Tabernakel. Jedes solcher Tabernakel besteht aus vier Säulen, durch Spitzbogen mit Nasen verbunden; die Nasen selbst sind durchbrochen und alle vier Seiten des Tabernakels sind offen, so dass die darin stehende Figur von allen Seiten frei steht; auf dem so gebildeten Bilderhause liegt eine Deckplatte, deren Kanten in acht venetianisch-gothischer Weise profilirt sind; in den Zwickeln zwischen dem so entstandenen Hauptsims und den Spitzbogen sitzen, von einem Knopfe ausgehend, die ziemlich lebhaft bewegten Spitzblätter; auf der Deckplatte ruht ein ziemlich spitzer, achteckiger, undurchbrochener Helm mit Blei bezogen; vor jeder seiner acht Seiten steht ein geschwungener Giebel, unten im stumpfen Spitzbogen durchbrochen, mit Kriechblumen besetzt, durch ganz schwache Vialchen flankirt und durch eine Kugel auf schwachem Stabe bekrönt; auch die Vorderseite dieser Giebel ist mit Doppelzahnschnitt, Kugeln und Blumenwerk reich verziert und das Ganze oder wenigstens die Ornamentik scheint vergoldet gewesen zu sein.

Die Zwickel zwischen den Lünetten und den Eselsrücken enthalten das Brustbild eines Engels, von dem Strahlen ausgehen; nur an dem mittelsten Giebel steht in diesem Zwickel ein Löwe des Markus auf Consolen, umgeben von goldenen Sternen auf blauem Grunde; auf dem Knauf dieses Mittelgiebels steht ein *S. Markus*, in den Tabernakeln zu seinen Seiten die vier Evangelisten, an der nördlichen Ecke der Engel der Verkündigung und an der südlichen Ecke eine knieende Maria, die Verkündigung entgegennehmend, ebenfalls in Tabernakeln. Die Statuen auf den Gipfeln der Seitengiebel scheinen später zu sein; die andern, eben aufgezählten Figuren tragen ganz das Gepräge der Arbeiten unseres *Bartolomeo*; derbe, gedrungene Gestalten mit geistig belebtem Ausdruck im Gesicht, classisch grossartige Anordnung und germanisch peinliche Ausführung des Faltenwurfs; mässige, weder steife noch manierirte Bewegung zeichnen namentlich den Lucas und den Engel als Meisterwerke der Bildhauerei aus.

Unvergleichlich schön aber sind die Kriechblumen nicht blos durch ihr lockeres, luftiges Blattwerk, sondern namentlich durch die aus einer in die andere hervorstehenden Figuren, welche in ziemlich lebhafter,

freier Bewegung sich dennoch den Hauptformen der Giebel ganz ornamental unterordnen. Wenn man diese Kriechblumen betrachtet, will es einem fast unmöglich bedünken, dass sie aus Stein gearbeitet seien, so locker und frei sind sie gearbeitet und dennoch folgen sie einem Gesetze, fügen sich der Hauptanordnung in so schöner freiwilliger Unterordnung, dass man sich kaum klar wird, was man an ihnen zumeist bewundern muss, ob die meisterhafte Technik, die klug berechnende Architectonik, die geniale Composition der Figuren, die feine und doch naturgemässe Stylisirung des Blattwerks, die Mannichfaltigkeit in der Schwingung der einzelnen Blatttheile oder die, trotz all dieser Mannichfaltigkeit doch nicht verletzte Harmonie. Bei genauer Prüfung dieser schönsten aller im Mittelalter geschaffenen Giebelzierden wird man fast überzeugt, dass kein anderer als *Bartolomeo Bon*, der geniale Schöpfer der *Porta della Charta*, dieselben entworfen und ausgeführt haben kann. Der Grundtypus dieser Kriechblumen, welche in der Hauptbewegung allerdings denselben Gesetzen folgen, wie alle, auch die deutschen, gothischen Giebelkriechblumen, aber in bei weitem freierer Weise und im Blattwerk sich viel eher auf den Akanthus, als auf das Eichenlaub zurückführen lassen, scheint allerdings nicht von den *Buon* herzurühren, denn wir finden ähnliche schon an den Werken der *Masegne*; die Idee aber, Figuren aus denselben emporwachsen zu lassen und die Anwendung dieser Idee in so verschiedener und genialer Weise verdankt die Kunstwelt, wie es scheint, dem *Bartolomeo Bon*; nur an seinen Werken und an denen seiner Schule haben wir diese belebten Kriechblumen bemerkt; ebenso scheint er sich auch wesentlich mit der Ausbildung der Tabernakelform beschäftigt zu haben.

Udine 1448. 16) Eines der schönsten schuf er ums Jahr 1448 für die Stadt Udine. Es steht an der Ecke des öffentlichen Palastes von Udine und dient zum Schutz einer, laut noch vorhandener Urkunde von *Bartolomeo* gefertigten Madonna mit dem Kinde, welche in Gewand, Bewegung und Ausdruck auffallende Aehnlichkeit mit den Figuren an dem Hauptwerke dieses Meisters, der *Porta della Charta* hat.

Nach *Temanza* soll zwar die Hauptkapelle der Kirche *S. Rocco* ebenfalls von ihm sein; nun wurde zwar diese Kirche 1415 gegründet, aber die Ausschmückung jener Kapelle zeigt eine so vollständig entwickelte Renaissance, dass wir die jetzige Gestalt derselben unbedingt einer später vorgenommenen Restauration der Kirche zurechnen müssen.

17) Ausser den eben angeführten Werken sind noch viele in allen Theilen Venedigs an Wohnhäusern und Kirchen zerstreut, welche theils den *Bon*, theils ihren Schulen zugeschrieben werden müssen; sie alle aber hier anzuführen, oder wohl gar einzeln zu besprechen, würde zu weit

führen. Wir führen daher jetzt nur noch kurz einige Arbeiten an, welche in ihrem Style so viel Aehnliches mit den weiter oben besprochenen haben, dass wir sie ebenfalls der Schule des *Buon* zuschreiben möchten. Eine Thür, gegenüber der Kirche *S. Francesco di Paula*; unten ein Erlöser, zu seinen beiden Seiten *S. Antonius* und *S. Petrus*, darüber ein Spitzbogen und ein Giebel mit Tabernakeln zur Seite. Die Arbeit ist gut, obgleich nicht so meisterhaft, wie die Werke, die erwiesener Maassen von den *Buon* selbst herrühren.

18) Ueber dem Seiteneingange der Kirche *S. Michael* in Murano ist eine Ausschmückung von ähnlicher Anordnung angebracht; der hier dargestellte heilige Georg ist nicht nur so derb, wie wir es an den Bon'schen Gestalten oft sahen, sondern streift sogar beinahe in's Plumpe, während der Giebel selbst leichte Verhältnisse und nette Arbeit zeigt; der Kreuzgang, zu dem diese Pforte führt, hat spätgothische Capitäle und gothisch profilirte Rundbogen, scheint also sehr spät zu sein (vielleicht um 1460). Auch die beiden Engel am *Pal. Foscari* scheinen von *Buon* zu sein etc. etc.

19) Ohne noch weiter auf die vielen Arbeiten an den Kirchen von Venedig und Umgegend einzugehen, welche dieser Schule anzugehören scheinen, betrachten wir nun die Arbeiten, welche die Mitglieder der Familie *Buon*, wahrscheinlich mit Hülfe ihrer Schüler und Gehülfen am **Dogenpalast** in der Zeit von 1424 — 1474 gefertigt haben.

Dogenpalast.

Die Hauptaufgabe war, die Umfassungswände, welche bis dahin unregelmässig gruppiert hinter den Säulenhallen hervorragten, vorzurücken und in geraden Linien über den Säulenhallen neu aufzuführen. War das an sich schon eine ziemlich schwierige Aufgabe, so wurde dieselbe noch schwerer durch den Umstand, dass nun auch die Zwischenwände, welche die einzelnen Säle trennen, bis an diese neue Umfassungswand, also über die Halle hinweg, verlängert werden mussten. Ueber die Art und Weise, wie sie dies bewerkstelligten, haben wir schon S. 195 gesprochen. Wenn diese technischen Schwierigkeiten glücklich überwunden waren, gab es noch eine grosse ästhetische Aufgabe zu lösen. Die grosse glatte, nur von einzelnen breiten Fenstern unterbrochene Mauermasse des Oberbaues war mit den zwar kräftigen, aber doch mehrfach durchbrochenen, im Ganzen leicht aussehenden Hallen des Unterbaues in Einklang zu bringen. Bereits auf S. 192 bis 196 haben wir die Gründe entwickelt, welche uns abhalten, der allgemeinen Annahme beizupflichten, als seien die beiden Haupttheile dieses Riesenbaues nach einem Gesamtentwurfe erbaut; damit aber, dass wir den Oberbau für bedeutend später entworfen halten, als den Unterbau, müssen wir uns zugleich von der allerdings sehr schönen Symbolik lossagen, welche *Selvatico* dieser

Anordnung unterlegt, indem er sagt: „Es bedurfte also eines sehr scharfen Verstandes, damit die Eintheilung und die Verzierungen dem hohen Gedanken entsprächen eines Palastes, gewidmet den republikanischen Magistratspersonen, welche zwar Freunde des Volkes waren, dabei aber sehr eifersüchtig auf die aristokratische Gewalt, mild in ihren Gebräuchen, aber streng bis zur Schroffheit im Gesetz, wohlwollend auf den Plätzen und in der Familie, aber begeistert für jene unterirdische Politik, welche, im Geheimen die Gerechtigkeit verdrehend, die edelste unter allen gesellschaftlichen Sicherheiten vernichtet. Um so verschiedene Anschauungen in architectonischen Linien auszudrücken, war es passend, wenn sich die untern Geschosse dem Volke leicht zugänglich zeigten, während die obern bloß für die das Volkswohl berathenden Patrizier bestimmt erschienen. Wenn es also nothwendig war, dass zu ersterem alle Zugänge und Passagen offen waren, mussten die letztern errathen lassen, dass sie vor dem Volkslärm geschützt, gesammelt, geheimnissvoll und ausser aller Gefahr vor äusserer Zerstreuung seien.“

Wohl lässt sich diese schwärmerische Auffassung mit dem Charakter der Façade ganz gut in Einklang bringen, aber bei ruhiger, vorurtheilsfreier Betrachtung der Form und bei Vergleichung mit den historischen Thatsachen muss dieser schöne Traum denn doch zerschmelzen.

Von der Architectur der Arkaden haben wir bereits gesprochen und sind dieselben jedenfalls als sehr schön und namentlich als leicht und zierlich anzuerkennen. Auf sie nun setzten die *Buon* eine glatte, ziemlich hohe Mauerfläche mit verhältnissmässig nur wenigen Fenstern, welche, da die innere Einrichtung zum grossen Theil durch die beibehaltenen ältern Theile bedingt war, ziemlich unregelmässig vertheilt sind. Nun lag allerdings die Gefahr sehr nahe, dass diese grosse Mauerfläche für den leichten, zierlich durchbrochenen Unterbau zu schwer erscheinen möchte; dieser Gefahr aber ist fast vollständig begegnet durch die Eintheilung der ganzen Fläche in rautenförmige Felder mittelst rother Steine, welche dem Verlande gemäss stufenförmig ansteigende Streifen zwischen dem weissen Marmor bilden. Der Hauptsims wurde ebenfalls so leicht als möglich gestaltet und auf denselben zierlich durchbrochene, leichte Zinnen gesetzt. Jetzt machen nun die grossen Fenster einen schwerfälligen Eindruck, der aber eben bloß daher entstanden ist, dass man, unter dem Vorwande, es sei innerlich nicht hell genug, sämtliches Maasswerk aus denselben ausgebrochen hat; dadurch haben sie alles Zierliche und Leichte eingebüsst und lasten mehr als gut auf den untern Hallen.

An den Ecken ziehen sich zierlich gewundene Stäbchen in die Höhe, welche mehre Bündel haben; auf dem dritten der so entstandenen Theile

sitzt dann eine vierfach gewundene Säule, deren breites Capitäl über dem sich als Deckplatte um dasselbe herumkröpfenden Hauptgesims ein Tabernakelchen trägt, ganz ähnlich denen der Markuskirche. In der Mitte jeder der beiden Hauptseiten steht ein grosses Fenster mit reicher Verzierung und Giebelbekrönung; das nach der Riva heraus an der *Sala del Squittinio* (*Scrutinio*) scheint ziemlich gleichzeitig mit dem Baue selbst entstanden zu sein; das andere an der *Sala del maggior consiglio* ist, wie bereits erwähnt, höchstens gleichzeitig, wenn nicht später, als die *Porta della Charta*.

Von vielem Geschick zeigt die bereits S. 195 erwähnte Manier, wie die fehlende Unterstützung für die Zwischenwände da, wo sie über die Hallen hinweggehen, ersetzt und verstärkt worden ist, indem die betreffenden Säulen durch Halbsäulen und Pilaster versteckt, die betreffenden Kreise nicht mit durchbrochenen Vierblättern, sondern mit Reliefplatten ausgesetzt sind.

Die eine dieser Reliefplatten enthält eine Venetia auf einem Throne sitzend, dessen Seitenlehnen als Löwen gestaltet sind, welche unter ihren Klauen zwei Ungeheuer halten, die aus den bewegten Wellen des Meeres herauswachsen; diese Darstellung, welche den grossen Hang der Meister zur Symbolik bekundet, ist auf die Löwen bezüglich durch eine Inschrift in ziemlich schlechtem Latein erklärt: *Fortis juxta trono furias mare sub pede pono*. Aehnliche Darstellungen der Venetia als Bezähmerin des Meeres kehren häufig in Venedig wieder, und scheinen auch alle aus der Schule der Buon zu stammen, nach Styl und Arbeitsweise zu schliessen. Zwei der schönsten, wo aber die sitzenden Figuren noch durch Attribute (Säule und Schwert) als Festigkeit (Charakterstärke) und Gerechtigkeit gekennzeichnet sind, stehen über dem ersten Geschoss des Palastes Loredan (s. *Fig. 38*) in Vierblättern unter Baldachinen. Ueberhaupt scheinen die Buon bei aller ihrer Geschicklichkeit als Architekten sich doch mit bei weitem mehr Vorliebe der Bildhauerei hingegeben zu haben; wenigstens am Dogenpalast haben sie bei weitem mehr als Bildhauer, denn als Architekten geleistet; so schön die Architectur des Oberbaues am Dogenpalast auch sein mag, gegen den Unterbau steht er doch zurück; in diesen grossen Massen, nur durch Quadermuster gelöst, spricht sich denn doch ein gewisser Mangel an Herrschaft über architectonische Massenvertheilung aus und wenn auch eben dieser Oberbau mit allen italienisch-gothischen Bauten, ausgenommen vielleicht den Dom zu Orvieto, den Vergleich aushält, so ist er doch durchaus nicht im Stande, sich mit den so leicht und zwanglos gelösten Massen der deutschen und niederländischen Rathhäuser zu messen; ganz anders ist dies mit dem plastischen Schmucke, der in reichlichem Maasse über alle Theile

dieses Riesenbaues verbreitet ist. An einigen der Figuren zeigt sich allerdings so mancher Mangel in Behandlung des Nackten und namentlich eine ziemliche Unkenntniss der Anatomie, leicht aber vergisst man diesen Mangel über der Kraft und Wahrheit des Ausdruckes, über der sinnigen Auffassung der Aufgabe und der gefühlvollen Wiedergebung des Seelenlebens, welche aus allen diesen wahr und lebendig bewegten Figuren uns entgegenstrahlt. In den beiden Erzengeln an den Hauptecken der obern Halle treten jene Mängel gegen diese Vorzüge um so mehr in den Hintergrund, als diese Engel völlig bekleidet sind und man eine gewisse Geschicklichkeit in der Drappirung und eine grosse Sorgfalt in Ausarbeitung des Faltenwurfs den *Buon* allerdings nicht absprechen kann. Der einzige Fehler, den man vielleicht an diesen Engeln finden könnte, ist eine gewisse Derbheit in den Verhältnissen, die wir bereits bei verschiedenen Figuren dieser Schule als charakteristisches Merkmal gefunden haben. Bedeutend mehr sichtbar wird die Unkenntniss in der Anatomie bei den Gruppen an den Ecken der untern Halle, namentlich bei der Gruppe des Noah an der Ecke bei der *Ponte della Paglia*, welche übrigens auch etwas an Ueberfüllung des gegebenen Raumes mit Figuren leidet. Ueberhaupt scheinen diese Gruppen doch schon etwas zu schwierige Aufgaben für unsere Meister gewesen zu sein, welche den Stoff hier wohl nicht vollständig beherrschen, auch ihren Hang zu allegorischen Darstellungen dabei nicht nachgeben konnten; an den Capitä-ten, welche noch unvollendet ihres bildnerischen Schmuckes harrten, war ihnen Gelegenheit gegeben, zu symbolisiren, und das haben sie denn auch nach Kräften gethan; nach Kräften, damit wollen wir nicht etwa sagen, dass diese Arbeiten nicht gut seien, im Gegentheil, sie sind wenigstens an einigen der Capitäle ganz vorzüglich zu nennen, aber der Italiener kann überhaupt nicht so vollständig scharf symbolisiren, als der Deutsche es verlangt und vermag. Während wir an unseren Domen des Mittelalters Tugenden und Laster, Eigenschaften etc. durch Thiere, ja oft blos durch Thiertheile dargestellt finden, so dass ein mit mehrern Lastern behafteter Mensch aus mehrern Thiergattungen zusammengesetzt erscheint, während wir überhaupt ein bis jetzt allerdings noch nicht vollständig wieder verstandenes, aber doch ganz vollständig consequent durchgeführtes System der Symbolik des deutschen Mittelalters zu Grunde liegen sahen, ist Italien in dieser Beziehung bedeutend hinter Deutschland zurückgeblieben; die Symbole sind in der Regel unklar, sogar oft unverständlich zu nennen. Ja, dies geht oft so weit, dass der Künstler selbst für nöthig gefunden hat, sie durch eine Inschrift zu erklären. Hier und da kann auch eben nur ein Italiener Symbolik hinter diesen Darstellungen suchen. In wie weit diese Bemerkungen auf die Capitäle des Dogen-

palastes Anwendung erleiden, wird der Leser aus nachstehender Zusammenstellung derselben ansehen und beurtheilen können. In dieser Zusammenstellung, resp. Erklärung der symbolischen Darstellungen richten wir uns genau nach *Selvatico*, und nennen denselben als unsern Gewährsmann, beginnen auch, gleich ihm, die Rundschau an den Ecken bei der *Ponte della Paglia*.

Das 1. Capitäl ist zum grössten Theil vermauert, blos eine Seite des krausen Blattwerks und eine weibliche Figur mit einer grossen Scheere in der Hand, ragen aus der Vermauerung vor; *Selvatico* glaubt darin eine Darstellung der Verleumdung zu finden. Capitäle an der Halle.

Am 2. sind Pelikane angebracht, welche Fische verschlingen; ob sie auch in dieser Stellung als Allegorie der Vaterliebe der Rathspersonen gelten sollen, lässt *Selvatico* unentschieden.

Am 3. Köpfe von Frauen mit Diademen und Männer mit Helmen (Anspielung auf die höchsten Classen der Gesellschaft). Beim 4. endlich, welches halbe Kinderfiguren enthält, die aus dem Blattwerk herauswachsen, gesteht *Selvatico* zu, dass hier wohl keine Symbolik zu Grunde liegen möchte, was uns aber bei allen bisher aufgeführten der Fall zu sein scheint.

Das 5. trägt, laut Inschrift, die Bildnisse römischer Kaiser, lesen kann man nur noch die Namen von Augustus, Titus, Vespasian und Trajan.

Das 6. trägt geputzte weibliche Köpfe, jedenfalls als Zierde und nicht, wie *Selvatico* sagt, um zu zeigen, wie sehr man die schönen Frauen ehre.

Nr. 7. Tugenden und Laster abwechselnd, um zu zeigen, wie im Menschen das Gute selten ganz rein von schlechten Beweggründen ist.

Nr. 8. Ein Jüngling spielt auf der Violine, ein anderer auf der Guitarre, sechs Thiermenschen hören zu; Macht der physischen und moralischen Harmonie, welche selbst die wildesten Naturen zum Guten geneigt macht und zähmt.

Nr. 9. Die Tugenden, welche den Menschen am nöthigsten sind: Glaube, Stärke, Mässigung, Humanität, Mitleid, Gerechtigkeit, Klugheit und Hoffnung; über jedem eine kurze Inschrift.

Nr. 10. Die Laster: Schwelgerei, Neid, Lüsternheit, Stolz, Zorn, Geiz, Trägheit.

Nr. 11. Pelikane oder Kraniche, nicht mehr gut zu erkennen.

Nr. 12 wie Nr. 7, d. h. Tugenden und Laster abwechselnd.

Nr. 13. Löwenköpfe.

Nr. 14. Verschiedene Thiere. (Symbol der Einfuhr von den verschiedenen tropischen Ländern.)

Nr. 15. Ruhende Figuren, von *Selvatico* für ein vom Müssiggang abschrecken sollendes Symbol genommen.

Einige ältere.

Nr. 16. Dieses Capitäl scheint uns, gleich dem zweiten, sechsten und mehrern andern die Möglichkeit zu bieten, dass es gleich beim Bau von 1350 ff., also unter *Calendario* oder vielleicht gar von ihm selbst gearbeitet sei. Die Blätter dieser Capitäle nämlich sind ziemlich steif und haben unter dem achtseitigen Abakus einen knaufartigen Ueberschlag, und zwischen ihnen stehen Köpfe oder Gestalten. In Anordnung und Blattgestaltung also tragen diese Capitäle das Gepräge des vierzehnten Jahrhunderts, während die andern Capitäle mit ihrem fast akanthusartig gezeichneten, aber sehr kraus bewegten Blattwerk und den kleinen, theils aus den Ranken aufwachsenden, theils frei darauf fussenden Figürchen an die bereits besprochenen Grabmäler und andere Arbeiten der Schule der *Buon* aus dem fünfzehnten Jahrhundert so lebhaft gemahnen, dass wir nicht wagen dürfen, sie für früher zu halten, sondern annehmen müssen, dass sie jedenfalls der mit dem Jahre 1425 beginnenden Bau- und Arbeitsperiode angehören. Doch kehren wir wieder zu der Aufzählung der Darstellungen an diesen Capitälen zurück, so finden wir zwischen den Blättern des sechszehnten Capitäls acht Köpfe, welche schon durch ihre verschiedenen Kopfbedeckungen, noch mehr aber durch die Unterschriften bezeichnet werden, als: Lateiner, Tartar, Türk, Ungar, Grieche, Gothe, Aegypter und Perser, also als Repräsentanten der reichsten, handeltreibenden Nationen.

Nr. 17. Eine ähnliche Anordnung wie beim vorigen; die Köpfe von Salomo, Priscianus, Aristoteles, Tullius, Pithagoras, Archimedes, Orpheus und Ptolomäus.

Nr. 18. Das Eckcapitäl nach den beiden Säulen zu ist, gleich der darunterstehenden Säule, bedeutend stärker, als die übrigen und bot daher Raum zur Anbringung von mehreren Figuren; wir sehen an demselben eine Darstellung der Himmelszeichen des Thierkreises mit Sprüchen, welche die Einwirkung dieser Zeichen auf das Erdenleben etc. erklären. Ueber diesem Capitäl befindet sich eine Gruppe an der Ecke der Bogenhintermauerung: Adam und Eva am Apfelbaum. Die Composition ist so gut, als sie bei der ungünstigen Stellung des Werkes nur sein kann; der Mangel an Kenntniss der Anatomie tritt aber natürlich hier gerade sehr lebhaft hervor.

Nr. 19. Nach der Piazzetta heraus das nächste nach der Ecke, enthält 8 Heilige, welche Steinmetzen bei ihrer Arbeit zuschauen und so sich als Patrone dieser Arbeiten zeigen.

Nr. 20. Thierköpfe.

Nr. 21. Darstellungen der Handwerke, theils in Einzelfiguren, theils in Gruppen, mit den Unterschriften: *Lapicida, Cereso sum, Carpenterarius, Mensurator, Acrichola, Notarius sum, Faber sum.*

Nr. 22. Darstellungen, versinnlichend den Einfluss der Planeten etc. auf die menschlichen Schicksale etc. Die dabei angebrachten Inschriften besagen, dass der Mond die Kindheit bis zum vierten Jahre beherrscht, Merkur das Knabenalter sieben Jahr lang, die Sonne das Jünglingsalter 19 Jahre lang, Mars das Mannesalter 15 Jahre lang, Jupiter das angehende Greisenalter 12 Jahre lang, Saturn das hinfällige Greisenalter bis zum Grab; der Tod schliesst den Reigen.

Nr. 23 scheint neu zu sein.

Nr. 24 zeigt eine Reihenfolge von acht Szenen aus dem Liebes- und Eheleben vom ersten Sehen bis zum Beweinen eines gestorbenen Kindes in rührender, gefühlvoller Naivetät.

Nr. 25. Die acht Monate des Frühlings, Sommers und Herbstes, dargestellt in den ihnen entsprechenden Feldarbeiten.

Nr. 26. Frauen und Krieger; eine Deutung anzugeben, ist nicht gut thunlich.

Nr. 27. Acht Körbe mit verschiedenen Fruchtarten gefüllt, die bei Venedig häufig sind.

Nr. 28. Dies Capitäl ist zersprungen und mit einem eisernen Reif gebunden, welcher die Inschriften zum grossen Theil versteckt, doch scheinen die Figürchen desselben Tugenden vorzustellen.

Nr. 29. Dieselbe Darstellung, wie am neunten; scheint später nachgearbeitet.

Nr. 30. Die Laster, die den Tugenden des 29. entgegengesetzt sind: ist sehr ähnlich dem zehnten.

Nr. 31. Das einunddreissigste ist eine Wiederholung des achten.

Nr. 32. Halbe Figuren, ohne erkennbare symbolische Bedeutung.

Nr. 33. Wiederholung des siebenten.

Nr. 34. Wiederholung des elften.

Nr. 35. Aus dem krausen Blattwerk wachsen halbe Figuren auf.

Nr. 36. Die Ecke bei der *Porta della Charta* hat ebenfalls krauses Blattwerk; auf den Umschlägen der Hauptblätter, zwischen den krausen, schneckenartig umgebogenen Blattkronen der Unterblätter sind kleine Figürchen placirt und zwar auf der Vorderseite eine sitzende Justitia, auf den andern sieben Seiten Aristoteles, Solon, Isidorus, Numa, Moses, der die Gesetztafeln empfängt, Trajan und eine Wittwe, der er zu ihrem Recht verhilft. Die Inschriften dieses Capitäls, welche die Darstellung erklären, sind eigenthümlicher Weise die einzigen an der gan-

zen Säulenreihe, welche nicht in schlechtem Latein, sondern in venetianischem Dialecte abgefasst sind. Auf dem Abakus dieses Capitäls, was übrigens ungemein gelitten hat, steht aus drei Seiten desselben emporwachsendes, krauses Blattwerk, welches sich unter eine rechtwinkelige Consolplatte unterlegt; auf dieser steht eine Eckgruppe, jedenfalls die schönste von allen dreien; sie stellt in lebensgrossen Figuren das Urtheil des Salomo dar. Composition und Bewegung lässt, wenn man den ungünstigen Raum bedenkt, nichts zu wünschen übrig. Der Faltenwurf ist einfach, klar und wahr, ohne monoton zu sein; die Verhältnisse der Figuren sind nicht zu derb, der Ausdruck edel und lebhaft, ohne maniert zu sein und die nackte Gestalt des Kindes zeigt keine bedeutenden Verstösse gegen die anatomische Wahrheit, kurz, unter den Arbeiten dieses Untergeschosses ist diess jedenfalls die meisterhafteste.

Capitäle oben.

Auch die Capitäle der obern Säulenreihe enthalten figürliche Darstellungen und zwar, da sie bedeutend schmaler sind, auch blos vierseitige Abaken haben, allemal eine halbe Figur, die, aus den Blättern der untern Reihe herauswachsend, zwischen den Ueberschlägen der Eckblätter steht; ob auch diese symbolische Deutung zulassen, wollen wir hier nicht näher untersuchen, auch würde eine solche Untersuchung ebenso wenig zu einem erfreulichen Resultat führen, als bei der untern Säulenreihe, denn wie der freundliche Leser gesehen haben wird, haben auch jene Darstellungen, durch die sich *Selvatico* in seinem Patriotismus zur Begeisterung für die Begabung der alten Meister für die Symbolik so lebhaft hingerissen fühlt, unter einander sehr wenig, wenn nicht gar keinen Zusammenhang und legt dieser Umstand ein neues Zeugniß für die alte Wahrheit ab, dass die Symbolik der Italiener bei weitem nicht so ausgebildet war, als die der germanischen Völker.

Grosses
Fenster.

Da unsere Meister von 1439.—43 an der *Porta della Charta* arbeiteten, gleichwohl aber erwähnt wird, dass der Bau des Palastes in der Hauptsache bereits 1442 vollendet gewesen sei, so steht zu vermuthen, dass die Hallen und der Ueberbau, sammt dem Fenster der *Sala del Scrutinio* bereits bis 1439 vollendet waren. Dieses grosse Fenster hat leider in neuester Zeit durch unvorsichtige Richtung der bei *S. Giorgio maggiore* aufgestellten Kanonen, welche mit blinder Ladung Festsignale bei Proclamation des erneuerten Freihafendecrets gaben, und eine bedeutende Erschütterung des ganzen Palastes bewirkten, ungemein gelitten, namentlich die Figuren. In Folge der dadurch nöthig gewordenen umfänglichen Restauration kann man eigentlich über die Technik und Formgebung dieses Fensters nicht mehr viel sagen; denn obgleich die neuen Arbeiten mit vielem Verständniss und unter genauer Befolgung des Alten gemacht sind, sind sie doch eben nicht mehr die alten. Die

wenigen erhaltenen alten Theile zeigen bei weitem mehr Herrschaft über die gothische Form, als die bis jetzt besprochenen; sämtliche Vialchen sind fast germanisch, sämtliche Giebelchen geradschenkelig und mit beinahe deutschen Kriech- und Kreuzblumen besetzt; dieses Alles erinnert zum Theil an die Details von *S. Maria dell' Orto*, namentlich auch der Umstand, dass hier und da Rundbogen mit durchbrochenen Nasen vorkommen; wir glauben daher vermuthen zu dürfen, dass *Bartolomeo* die Architectur dieses Fensters entworfen habe, wenigstens den ganzen obern Theil, während die eigentliche Fensteröffnung, nebst den darüberstehenden Rundfenstern so grosse Uebereinstimmung mit den andern einfachen Fenstern und in den Gliederungen ein so zähes Festhalten am Althergebrachten, an dem Vorbilde der Hallen etc. zeigt, dass diese Theile uns von dem Vater *Giovanni* herzurühren scheinen, der wohl den Totalentwurf zu dem ganzen Baue gefertigt und seinem Sohne die detailirte Ausführung überlassen haben mag. Was nun die Figuren betrifft, so weichen sie durch ihre lebhafteren Bewegungen und eine strengere Anatomietreue von denen an *S. Maria dell' Orto* ab, scheinen also nicht von *Bartolomeo's* Hand zu sein; vielleicht sind sie von *Pantaleone*, wenn man anders annehmen will, dass die Familie ohne wesentliche fremde Beihilfe, blos mit Zuziehung von Arbeitern zweiten Ranges alle diese Arbeiten vollendet, was übrigens durchaus nicht zu den Unmöglichkeiten gehört.

Die *Scala Foscara* steht leider nicht mehr; sie befand sich im Innern des Palastes an der Stelle, wo jetzt die Statue des *Francesco dalla Rovere* steht und führte auch den Namen *Scala di Piombo* wegen ihrer Bedachung. 1618 hat man sie bereits abgetragen. Abbildungen existiren in dem Werke des *Vecellio* „*Degli abiti antichi e moderni etc.*“ und davon copirt in der *Lettera discorsiva sul Palazzo Ducale, Venezia 1835*. Da aber beide Abbildungen erst nach dem Abtragen der Treppe gemacht sind, so kann man sich nicht ganz auf sie verlassen. Sie scheint ähnlich der im Rathhaus von Verona gewesen zu sein. *Selvatico* glaubt, und wir stimmen darin ihm bei, dass diese Treppe ein Werk des *Giovanni* gewesen sei; doch dehnt er diese Vermuthung auf die ganze Seite des Hofes aus, wo diese Treppe stand und darin können wir ihm nicht ganz beipflichten, vielmehr glauben wir, dass diese Arbeiten von seinen Söhnen, wenn nicht gar zum Theil von den jüngern derselben und von dem zweiten *Bartolomeo* herrühren, denn wenn sie sich auch in der Disposition und in einzelnen Theilen der Formgebung an die Hallen der Aussenseite anschliessen, so zeigen sie doch hier und da schon ein Hinneigen zur Renaissance und Mangel an Verständniss des Mittelalters.

Der eigentliche Bau des Ganges, welcher von der *Porta della Charta*

Scala
Foscara.

Im Hof.

nach der *Scala dei Giganti* führt und 1471 vollendet ward, kann recht wohl von dem ältern *Bartolomeo* herrühren, die Verzierungen aber scheinen auch hier etwas später zu sein, sie sind sehr schwülstig und verlassen in ihren Bewegungen die durch die Bestimmung eines Gewölbpfeilercapitāls gezogenen Grenzen. Das Aeussere dieses Ganges hat später bei Herstellung des Uhrpavillons so willkürliche Veränderungen erfahren, dass eben so gut wie nichts mehr von der Arbeit der *Bon* daran zu sehen ist. Etwas mehr hat sich der Riesentreppe gegenüber erhalten, sowie auch zur Linken des Ganges im grossen Hofe, wo namentlich die Arkaden des Obergeschosses noch ziemlich im alten Zustande geblieben sind und nicht gerade sehr wesentliche Abweichungen von dem Styl der Aussenseite zeigen; die Säulen sind ähnlich denen am Obergeschoss der äussern Hallen. Die Bogen sind reine Spitzbogen und ihre Gliederung ähnlich, nur etwas lebhafter profilirt, als an den äussern Fenstern des Ueberbaues, so dass sie fast denen des äussern Untergeschosses gleichen. Das Mauerwerk des Ueberbaues an dieser Hofseite ist ebenso, wie aussen, mit Ausnahme der Fenster, die später eingesetzt sind.

Porta della
Charta.

Als nun diese Theile, allerdings nicht in ihrer jetzigen Form, vollendet waren oder wenigstens ihrer Vollendung naheten, begannen die Arbeiten an der *Porta della Charta* (s. S. 253). Dieses Prachtwerk, jedenfalls das eleganteste und sorgfältigst ausgeführte, ja wohl auch das beste Werk unserer Meister, ist allerdings vielfach überschätzt, ja in dieser Ueberschätzung sogar den besten Arbeiten jenes Zeitalters an die Seite gestellt worden. Obgleich nun die ganze decorative Arbeit, sowie die Ausführung sämtlicher Details ganz vorzüglich und das Material sehr edel ist, so ist doch an der eigentlich architectonischen Anordnung und den Verhältnissen so Manches auszusetzen. Eine vollständige Beschreibung des ganzen Portalbaues hier zu geben, ist ohne Abbildung in grossem Maassstabe eine sehr missliche Sache, auch wohl nicht nöthig, da derselbe hinlänglich bekannt und häufig abgebildet ist; nur Folgendes sei gesagt, um denjenigen unserer Leser, die gerade keine Abbildung zur Hand haben, die Hauptsachen in's Gedächtniss zurückzurufen. Die Thür selbst ist scheitrecht, hat ziemlich schwerfällige Verhältnisse, zu schmale, dabei aber ziemlich rein gothische Gewändglieder, die sich am Sturz fortsetzen und mit einem Friess umgeben sind, in dem von Zeit zu Zeit Löwenköpfchen sitzen, umzogen von einem kreisförmigen Medaillon. Die Zwischenfelderchen zwischen diesen Medaillons sind mit weissem Marmor eingelegt und darin wieder Blumen mit buntem Stein. Dieser ganze Friess ist nach Anordnung und Formgebung nicht mehr gothisch. Ueber der Thür zieht sich ein Gurtsims hin mit zwei Reihen sehr kraus, fast wild bewegter Blätter. Dann

beginnen wieder genau dieselben Glieder, wie unten an der Thür, steigen lothrecht bis zu einem zweiten krausen Blättergurt auf und bilden dann einen ziemlich stumpfen Spitzbogen; in die so gebildete Oeffnung ist ein Fenster mit reichem Maasswerk eingesetzt. Dieses Maasswerk wird gebildet durch drei fast zu flache Eselsrücken, über denen zwei ganze Kreise und neben denselben noch zwei, durch den Hauptbogen ganz unorganisch zerschnittene Kreise liegen. Darauf folgt dann noch ein Kreis, flankirt durch zwei ebenso zerschnittene Kreisstücke. Das ganze Maasswerk wird durch zwei sehr niedrige gewundene Säulen und zwei dergleichen halbe getragen; diese Säulchen stehen auf einem kleinen Brüstungssimse; die eigentliche Brüstungsplatte ist von einem flachen Karniess mit schräg stehenden Blättern rahmenartig umzogen und bildet innerhalb dieses Rahmens eine ganz glatte Fläche, auf der sich ein vor dem Löwen knieender Doge befand, als Allegorie der Belehnung des Dogen durch den heiligen Markus. Dieser Doge soll das Portrait des Foscari gewesen sein. Jetzt sind leider diese Bildwerke glatt abgemeisselt und dadurch erscheinen nicht nur ihre drei durch Verkröpfungen des Gurtsimses gebildeten Consolen zwecklos, sondern es springt auch das Unorganische dieses ungetheilten Brüstungsfeldes unter dem dreitheiligen Fenster fast unangenehm ins Auge. Was das Maasswerk selbst betrifft, so hat es viele Aehnlichkeit mit dem über den Thüren der Markuskirche und dem noch erhaltenen in zwei Fenstern der Dogenpalastfaçade nach der Riva zu, welche wahrscheinlich auch von demselben Meister sind. Spitzfase, Schrägplatte und Hohlkehle sind die vorherrschenden Glieder; in jedem der Eselsrücken sitzen zwei Spitzbogen und in jedem der Kreise ein Vierblatt. Alle diese Theilungen sind mit durchbrochenen Nasen besetzt. Zu den Seiten des eben beschriebenen Thür- und Fensterbaues nun steigen zwei Tabernakelbaue auf, die jedenfalls zu wenig vor der Mauer- masse vorspringen; jeder derselben besteht aus einem grössern Achteck, flankirt von zwei kleinern, die aber sämmtlich kaum zur Hälfte frei stehen und sehr oft horizontal getheilt sind; die beiden untersten Theile, zusammen bis zur halben Höhe der Thüröffnung aufsteigend, bilden Postamente, auf denen Figuren in Nischen stehen. Die Baldachine dieser Nischen sind mit Eselsrückenbogen in viereckiger Umfassung verziert und durch den Gurtsims, der sich um sie herumkröpft, nach oben abgeschlossen, über dem sie sich wiederholen. Ueber dem zweiten Gurtsims sitzt dann nochmals eine niedrige, postamentähnliche Abtheilung, an der je zwei Kindergestalten das Wappen der Foscari mit der Dogenmütze halten. Dann folgt ein dritter Gurtsims, der sich ebenso, wie die andern, um die Achtecke herumzieht und dann erst in convexer, dann in lothrechter und zuletzt in concaver Linie aufsteigt, so einen venetianischen

Giebel bildend, der durch einen riesigen Blumenknauf geschlossen wird. Dieser Blumenknauf bildet zugleich das Consol für eine auf einem Löwenthrone sitzende Figur der Gerechtigkeit; das Giebelfeld enthält ein Medaillon mit dem Brustbilde des heiligen Markus, von drei Engeln gehalten; die Kriechblumen sind in derselben Weise behandelt, wie die auf den Lünnettengiebeln der Markuskirche, nur mit dem Unterschiede, dass nicht aus den Blättern selbst Figuren auswachsen, sondern zwischen den Blättern sind kletternde Amoretten eingesetzt. Die Tabernakelbaue zu den Seiten des Giebels sind mit Vialen bekrönt, deren Leiber offenbar zu niedrig sind, während die Helme viel zu steil und schmal aufsteigen; die Kreuzblumen der grossen Vialen zeigen eine ganz merkwürdige Vermischung germanischer Kreuzblumenform mit den venetianischen Giebelblumen. Die Kriechblumen an denselben Vialen sind matt und ausdruckslos; die kleinen Nebenvialen tragen acht venetianische Blumen. Die Felder in den glatten Stücken der Tabernakelbaue sind füllungsartig behandelt. Wenn nun, wie der Leser schon aus dieser oberflächlichen Beschreibung ersieht, der ganze Bau ungemein viel Stylwidriges enthält, wenn man der ganzen Anordnung, namentlich aber auch der Gliederbehandlung es auf den ersten Blick ansieht, dass die Schöpfer derselben das rechte Verständniss der Gothik verloren hatten und sich in mancher Beziehung schon den Einflüssen der Renaissance beugten, wenn demnach der architectonische Theil dieses Werkes eine strenge Kritik nicht aushält, so muss man allerdings auf der andern Seite gestehen, dass die Technik bewundernswerth und der statuarische, sowie der rein ornamentale Theil der Arbeit höchst gelungen ist. Sämmtliches Blatt- und Gliedwerk ist ungemein sauber, accurat und elegant ausgeführt; selbst die geringfügigsten Details sind mit grosser Sorgfalt bearbeitet.

Die sämmtlichen Löwenköpfchen am Gewändfriess, 72 an der Zahl, sind bei gleicher Grösse in Bewegung und Ausdruck doch verschieden. Die Amoretten, sowie die Genien, welche die Wappen halten, sind mit äusserst glücklicher Naivetät componirt und mit vieler Correctheit in Bezug auf die Anatomie ausgeführt. Dabei sind sie so graciös bewegt, wie wir das bei ähnlichem Sujet kaum anderwärts gefunden haben; bei aller Freiheit ihrer Bewegungen aber überschreiten sie doch nicht das Gebiet ihrer rein ornamentalen Stellung.

Die vier Figuren in den Nischen, Stärke, Klugheit, Hoffnung und Mitleid zeichnen sich namentlich durch elegante Arbeit und feingefühlten Faltenwurf aus, welcher bei weitem ruhiger, einfacher und klarer ist, als an den fast zu lebhaft bewegten Engeln, welche das Medaillon im Giebelfeld halten, aber ebenfalls ausgezeichnet sind durch die anscheinend ganz ungezwungene Art, wie sie den für sie gegebenen Raum ausfüllen. Der

Kopf des Markus ist ungemein wahr und lebendig gearbeitet; das Beste am ganzen Portal aber ist unstreitig die sitzende Figur der Gerechtigkeit oben auf der Giebelblume, welche ihrem Meister alle Ehre macht; ihre Bewegung ist fein abgewogen, sie ist natürlich und ungezwungen, ohne die Würde des Gegenstandes nur im Geringsten zu verletzen und diese Ungezwungenheit trägt namentlich dazu bei, dass diese Figur den Fehler nicht besitzt, den man den vier Tugenden in den Nischen vorwerfen kann, den nämlich, dass sie etwas zu massig für die umgebende Architectur sind.

Dieselben Bemerkungen erregt das grosse Fenster am Ueberbau des Dogenpalastes nach der *Piazzetta* zu an der *Sala del gran Consiglio* in noch stärkerem Maasse, denn abgesehen davon, dass es später Umänderungen erlitten hat, so zeigt es auch in seinen ursprünglichen Theilen keine rein mittelalterlichen Formen, vielmehr verräth es ein bereits ziemlich starkes Hinneigen zur Renaissance, dabei aber sind seine statuarischen Verzierungen, sowie das Blattwerk, ziemlich mit derselben Meisterschaft gearbeitet, als die an der *Porta della Charta*. Die spätern Arbeiten des jüngern *Bartolomeo Bon*, welcher bekannt ist unter dem Namen *Bergamasco*, zeigen an, dass derselbe sich ganz der neuen Richtung, der Renaissance zuwendete, deren Einfluss Venedig länger widerstand, als irgend eine andere Stadt Italiens. Die Gründe dieses langen Haftens an mittelalterlicher Kunstrichtung haben wir schon früher erörtert. Ein fester Zeitpunkt für die Einführung der neuern Kunstrichtung und vollständige Beseitigung der mittelalterlichen Elemente in Venedig ist kaum anzuführen, denn während an einigen Kunstwerken bereits alles Mittelalterliche als abgestreift erscheint, werden doch zugleich an andern die gothischen Formen theils vollständig, theils wenigstens nebenbei noch beibehalten. Zu derselben Zeit, als die Brüder *Bon* mit Vollendung des Dogenpalastes beauftragt waren, als *Giovanni de Santis* und *Moranzzone* (s. S. 252 und 258), wahrscheinlich unter *Bartolomeo's* Leitung, an der Kirche *S. Maria dell' Orto* Arbeiten lieferten, welche noch sehr viel germanischen und pisanischen Einfluss zeigen und sich der mittelalterlichen Richtung des *Bartolomeo* anschliessen, arbeitete *Donatello* um 1440 im Auftrag der Republik die bronzene Reiterstatue des Generals *Gattamelata* vor der Kirche *S. Antonio* in Padua und mehrere Reliefs im Innern dieser Kirche, sowie um das Jahr 1428 die Statue Johannes des Täufers in *S. Maria ai Frari* in der Kapelle 11, *Fig. 53*; alle diese Werke aber tragen das Gepräge derber Leidenschaftlichkeit und realistischer Auffassung; in Ausdruck und Verhältnissen, in Anordnung und Bewegung aber zeigen sie ein bewusstes Anlehnen an classische Vorbilder und ein vollständiges Verlassen der germanisirenden Richtung seiner

Grosses
Fenster.

Donatello.

venetianischen Zeitgenossen. Dass wir durchaus berechtigt sind, von einer germanisirenden Richtung in Venedig zu sprechen, dafür mögen als Beweis hier unter Anderen auch einige Arbeiten angeführt werden, welche auf directen Einfluss der deutschen Schule hindeuten.

Der gothische Altar in der Kapelle *San Pietro* in der Kirche *ai Frari* zeigt ebenfalls bedeutenden nordischen Einfluss und ist dabei eine der reichverziertesten Arbeiten aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Die Figuren zeigen weniger nordische Anklänge, als die Architectur.

M. Pietro da
Fir. u. Giov.
da Fies.

Maestro Pietro di Nicolo da Firenze und *Giovanni di Martino da Fiesole*. Das Grabmal des Dogen *Tomas Mocenigo*, aus dem Jahre 1424, trägt in einer Inschrift diese beiden Namen; die Träger derselben müssen aber ziemlich untergeordnete Künstler gewesen sein, denn bei aller aufgewendeten Pracht ist dieses Denkmal doch ein sehr schwaches Werk; es steht im linken Seitenschiff von *S. Giovanni e Paolo* und ist eine der letzten Arbeiten, bei denen der gothische Styl die Renaissance noch ziemlich siegreich bekämpft, obgleich so Manches daran schon sehr den Einfluss der Antike zeigt; dies gilt namentlich von den sieben Figuren, welche die Tugenden darstellen und zum Theil nicht ganz geschmacklos in ihren Bewegungen sind, obgleich sie so zahlreiche Fehler in Behandlung des Nackten, in Gewandung, ja selbst in den Hauptverhältnissen haben, dass man sie kaum mittelmässig nennen kann.

An der linken Seite der *Porta della Charta*, an der Vorderseite der am Tesoro sich hinziehenden Steinbank befinden sich einige Ungeheuer, über deren Deutung der *Abate Pasini* Vermuthungen aufgestellt hat, welche *Selvatico* widerlegt, indem er zuletzt zu dem Schluss gelangt, dass dieselben wohl rein ornamental sein möchten. Wenn wir nun auch nicht geneigt sind, dem beizustimmen, da wir fast überzeugt sind, dass solche Ungeheuer (z. B. ein Stier mit Menschenkopf etc.) fast stets eine Bedeutung hatten oder haben sollten, so stimmen wir doch darin *Selvatico* bei, dass diese Arbeiten jedenfalls aus der ersten Hälfte, wenn nicht aus dem ersten Drittheil des 15. Jahrhunderts sind, ja wir glauben sogar, gestützt auf einige Eigenthümlichkeiten der Formgebung und auf die Buchstabenform der Inschrift (goth. Minuskeln), dass wir es auch hier mit der Arbeit eines Deutschen zu thun haben. Dasselbe scheint uns mit der ganz deutsch-gothischen Rosette auf der Südseite der Markuskirche der Fall zu sein, welche Herr *Engelhard* aus Kassel in der *Förster'schen Allgemeinen Bauzeitung* (1844 Heft 4 u. 5) erwähnt, und die uns von der Reparatur nach dem Brande von 1423 herzurühren scheint.

In *Tomaso Mocenigo's* letzten Regierungsjahren, also um 1423 soll auch ein Gebäude für die Bibliothek *S. Marco* begonnen worden sein; als man jedoch den Dogenpalastbau ernstlich in Angriff nahm, blieb jener Bibliothekbau liegen, namentlich, da sanitätspolizeilich wichtigere Bauten vorlagen.

Wie bereits S. 133 erwähnt, begann man um 1420 wegen der wiederholten Rückkehr der Pest das *Lazaretto vecchio* zu bauen und zwar soll dies das erste Krankenhaus sein, welches diesen Namen führte; derselbe soll von der Insel stammen, auf der man es erbaute und welche *Santa Maria di Nazareth* hiess; sie gehörte bis dahin den *Kanonici della Carità*, welche für Ueberlassung dieser Insel an den Staat durch die Insel *San Clemente* entschädigt wurden. Da man übrigens einsah, dass wohl das schlechte Trinkwasser einen Theil der Schuld an dem Brunnen. häufigen Wiederkehren der Pest haben möge, so wurden viele der öffentlichen Cisternen unter *Franzesco Foscari* neu gebaut und in der That findet man durch ganz Venedig zerstreut capitälartig verzierte Brunnenöffnungen im Styl jener Zeit und darunter wahrhafte Meisterstücke ornamenter Plastik; namentlich zeichnen sich einige durch sehr schöne Löwenköpfe und graziös-üppiges Blattwerk aus; an denen, welche auf Staatskosten errichtet wurden, ist in der Regel eine Venetia angebracht, an den aus Privatmitteln hergestellten jedoch das Familienwappen.

Viele der bis dahin hölzernen Brücken wurden in steinerne umgebaut; es sind dies diejenigen, welche Arkadengeländer mit krausblättrigen Capitälern haben, namentlich wird dies bestätigt durch Betrachtung der Brücke bei der Kirche *ai Frari*, deren die Chronisten als um 1425 von Marmor gebaut erwähnen. Ferner erwähnt *Sabellico*, dass ein Jahr nach dem Regierungsantritt *Foscari's* der Portico von Rialto auf Kosten eines *Scipione Bono* neu erbaut worden sei, aber wenig Dauer gehabt habe und deshalb von ihm nochmals gemacht worden sei. Da nun *Symeoni* erzählt, dass bei Gelegenheit des Besuches der Prinzessin von Aragonien, Gemahlin des *Lionello da Este* 1442 durch den Zudrang des Volkes die Rialto-Brücke eingestürzt sei, wobei 20 Menschen ertrunken und viele andere beschädigt seien, so kommen wir auf die Vermuthung, dass diese Holzbrücke identisch mit dem Portico des *Sabellico* ist, d. h. dass bereits diese Holzbrücke mit Kaufhallen überbaut war, gleich der jetzigen steinernen.

Theils um bequemere und sichrere Passagen zu schaffen, theils zur Hebung des Gesundheitszustandes wurden viele Kanäle durch Trockenlegung in Strassen verwandelt und, so wie viele der alten Strassen gepflastert. Auch scheint in jener Zeit die Strassenbeleuchtung eingeführt worden zu sein, deren Ursprung eine Sage folgendermaassen angibt: Strassenbeleuchtung.

Ein Hüter von *S. Marco* machte eines Nachts seine Runde auf der Gallerie über der ersten Arkade des Doms trotz eines furchtbaren Sturms, welcher die empörten Wogen gen Himmel schleuderte; durch dichte Wolken war der Mond verdeckt und die tiefe Finsterniss hatte ihn genöthigt, eine Laterne mit auf seinen Umgang zu nehmen. Als er an die Ecke über der Kapelle Zeno gekommen war, gedachte er seines Sohnes, eines armen Schiffers, der noch nicht von seiner Fahrt zurück war. Er stellte seine Laterne auf eine vorspringende Mauerecke und betete inbrünstig und siehe, gerade diese Laterne hatte seinem Sohn gezeigt, wo er war, und ihn vor dem Zerschellen am Mauerwerk des Molo geschützt. Der dankbare Vater stiftete ein Lämpchen, welches allabendlich an dieser Stelle vor einem Madonnenbild brannte und die *Piazzetta* nothdürftig beleuchtete. Bald brachten viele Privatleute an ihren Häusern solche Madonnenbilder mit Lichtern an und so entstand eine Art Strassenbeleuchtung, welche noch jetzt in den Seitengässchen und entlegenen Vierteln besteht.

Lagunen-
bauten.

Um damalige Zeit wurde aber nicht nur im Innern der Stadt möglichst für freie Communication zu Wasser und zu Lande gesorgt, sondern man bemühte sich auch, die Communication in den Lagunen möglichst frei zu halten und die *Porti* zu vergrössern, was namentlich der *Porto di San Nicolo* dringend nöthig hatte; zu diesem Ende hatte man bereits seit 1410 versucht, durch Leitung der Brenta nach dem *Porto* von Malamocco der Strömung des Wassers eine andere Richtung zu geben; da aber der Erfolg lehrte, dass man sich in der Berechnung getäuscht hatte, indem durch diese Veränderung der Hafen von Malamocco sich erweiterte, der Hafen *S. Nicolo* hingegen zwar von Schilf befreit war, aber seichter zu werden begann, so fasste man einen andern Plan und leitete die Brenta wieder direct auf Venedig zu. Die Ausführung dieses Plans dauerte bis 1438, wo dann die Brenta wiederum nach Malamocco hingeleitet wurde; diese häufigen Veränderungen zeugen nicht etwa, wie man sehr leicht zu glauben versucht wird, für einen sehr niedern Stand der Kenntniss der Wasserbaukunst, sondern sind herbeigeführt durch das unzuverlässige, veränderliche Wesen der Lagunen, deren Bewegungen und Aenderungen durchaus nicht voraus zu berechnen sind, wie man denn auch in den Chroniken häufige Nachrichten von Ueberschwemmungen, Erdbeben, Wassermangel etc. im bunten Durcheinander findet. Diese Umstände, welche die ersten Ansiedelungen der Venetianer vor den Angriffen mit grössern Schiffen geschützt hatten, fingen jetzt an, dem Handel nicht nur hinderlich zu werden, sondern sogar auf die Kriegsflotte nachtheilig einzuwirken, indem neue Kriegsschiffe nicht mehr

im Arsenal fertig ausgerüstet werden konnten, sondern leer bis Malamocco transportirt werden mussten.

Die Hauptbauten jener Zeit, namentlich so weit sie sich als Werke aus den Schulen der *Buon* und *Masegne* markiren, haben wir durchgegangen. Hier folgen nun noch einige Nachrichten zur Ergänzung jener Angaben etc.

Im Jahre 1428 kaufte der Senat den einen Palast *Giustiniani* für 6500 Ducaten, um ihn dem *Gonzaga* zu schenken.

1429 den 6. März brach Feuer in der Markuskirche aus, wobei ein grosser Theil des Bleidaches abschmolz.

1430 wurde die Kapelle *de' Mascoli* in *S. Marco* mit Mosaiken von der Hand des *Michiele Giambono* (vielleicht *Mich. Gian-Bono?*) ausgeschmückt.

1430 war die Lagune merkwürdiger Weise so stark zugefroren, dass man auf dem Eise mit Wagen fahren konnte, diese Eisdecke erstreckte sich von Malamocco bis Forcello.

Das 1437 gefertigte Grabmal des heilig gesprochenen *Pacifico Buon* Mon. d.S. Pacifico Buon. (vielleicht ein Verwandter unserer Künstler) in der Kirche *ai Frari* (bei 17 Fig. 53) wird in der Regel von den Italienern unterschätzt, von den Venedig besuchenden Deutschen sehr leicht überschätzt; zu beidem ist die Ursache besonders in dem Umstande zu suchen, dass es in deutscher Weise den gothischen Styl befolgt. Die Vorderseite des Sarkophags ist in zwei Felder getheilt, deren Reliefs die Auferstehung Christi und dessen Niedersteigen zur Hölle darstellen. Die Mildthätigkeit, Religion und Glaube stehen zwischen diesen Feldern und an den Ecken des Sarkophags. An den Seiten stehen noch Gerechtigkeit und Mässigung. Im Bogenfeld ist die Taufe des Erlösers, im Giebelfeld eine Madonna. Wohl ist nun nicht zu leugnen, dass der architectonische Theil fast zu reich ornamentirt ist und daher in mancher Beziehung beeinträchtigend auf die Wirkung des Basreliefs drückt, auch sind manche der Ornamente nicht recht im organischen Zusammenhang, ja sogar nicht recht constructiv entworfen; dafür aber ist die Nüchternheit der italienisch-gothischen Arbeiten ähnlicher Anordnung gänzlich vermieden. Der Totaleindruck des Ganzen ist nicht unangenehm; erst bei längerer Betrachtung wird dem Beschauer das Uebermaass architectonischer Ornamentik und die allerdings stellenweis sehr mangelhafte Technik bemerkbar, so dass man sich allerdings zuletzt mit einem an Ekel grenzenden Gefühl von Ueber sättigung wendet und erst bei wiederholtem Besuch und ganz vorurtheilsfreier Betrachtung zu der Ueberzeugung gelangt, dass dieses Grabmal denn doch so ganz schlecht nicht sei. Namentlich zeigen die Figuren bei vielen allerdings an das Lächerliche grenzenden Verstössen gegen

die Anatomie etc., doch jenen innigen, seelenvollen Ausdruck, der die Werke der deutschen Künstler jener Zeit, trotz ihrer technischen und linearischen Mängel, doch in mancher Beziehung den Meisterstücken der Pisaner an die Seite stellt.

Den 6. Februar 1439 brach im Arsenal Feuer aus, dessen Anlegung man vom Herzog von Mailand veranlasst glaubte und welches grosse Verheerungen anrichtete, da es von einer Explosion im Pulvermagazin des Arsensals begleitet war.

1440 wurden die Kanäle erweitert, welche von der Stadt nach Lizafusina führen und zwar so, dass sie unten 24, oben 34 Fuss breit und dabei zwei Fuss unter den niedrigsten Wasserstand tief wurden.

Deutsche
Künstler in
Venedig.

In der Kirche *S. Zaccaria* stehen drei holzgeschnitzte und vergoldete Altarschreine mit Bildern von *Giovanni Alemanno* und *Antonio Vivarini da Murano* vom Jahr 1445, welche in Disposition, Detailformation und Technik so ganz deutsch-gothisch sind, dass man wirklich in Versuchung geführt würde, sie für in Deutschland gearbeitet zu halten, wenn nicht das Blattwerk bei aller deutschen Bewegung dennoch in der Gestaltung der einzelnen Blatttheile hin und wieder an die Werke der *Masegne* und *Buon* erinnerte; auch in der Profilirung der Glieder zeigen sich Anklänge an jene Werke, so dass wir uns zu dem Ausspruch berechtigt glauben, es seien diese Arbeiten von Deutschen in Venedig gefertigt, worauf auch schon der Name *Alemanno* hinzudeuten scheint. Dass deutsche Künstler dort gearbeitet, geht unter Anderm aus einer Brunnenöffnung hervor, die in dem Hof eines Privathauses steht; an derselben befindet sich zwischen venetianisch gestalteten Eckblättern ein ganz deutsch gezeichnetes Wappenschild von einem Bande umzogen, auf dem mit deutscher Minuskelschrift die Worte eingehauen sind: *help mer got*. Darunter ist ein Steinmetzzeichen.

In der Markuskirche stehen zwei Tabernakel zur Seite des Chors, welche, aus buntem Marmor zusammengefügt, in sehr schönen Verhältnissen, bei vorzüglicher Technik ganz deutsche Formen zeigen.

In der Kirche *ai Frari*, unweit des Seitenportals, befindet sich ein hölzernes Dossale, in Spitzbogenfelder getheilt, deren Flächen mit reichverschlungenem Maaswerk ausgefüllt sind, so dass das Ganze fast an die berühmten Chorstühle im Münster zu Ulm erinnert, namentlich auch durch die bewundernswerthe Technik und das in der Arbeit gezeigte grosse Verständniss von der Leistungsfähigkeit des Materials.

Das Grabmal des 1446 verstorbenen Bischof von Feltre *Tommaso Tommasini*, welches jetzt in dem Kreuzgang *della Salute* aufbewahrt wird, befand sich ehemals in dem Fussboden des jetzt aufgehobenen Klosters *Corpus domini*; die in flachem Relief gearbeitete Figur des Ver-

storbenen zeigt noch manche mittelalterliche Anklänge; die Umrahmung aber, wegen der Lage im Fussboden ebenfalls ziemlich flach gearbeitet, bildet einen Rundbogen, getragen von zwei gewundenen Säulen und umzogen von einem Weinblätterfriess, dessen Technik ganz vorzüglich ist, während die Figur selbst bei manchen Vorzügen doch auch Manches zu wünschen übrig lässt.

Um jene Zeit wurden venetianische Künstler vielfach auswärts beschäftigt, so z. B. liess, wie schon erwähnt, die Stadt Udine 1448 durch *Bartolomeo Buon* eine Madonna nebst Baldachin fertigen.

Wir begegnen aber auch noch andern venetianischen Namen auf dem Festland Italiens.

Antonino del fû Nicola (*Antoninus quondam Nicolai*) arbeitete 1448 in Vicenza. Es ist von ihm dort erhalten ein Basrelief auf dem Altar der Kapelle der gekrönten Jungfrau im Dom; dasselbe hat eine ziemliche Ausdehnung und stellt eine Krönung der Maria dar. Namentlich die knieende Figur der Maria erinnert lebhaft an die Werke der *Masegne*. Ant. del fû
Nicola.

Von demselben Künstler stehen zwei Statuen in der Kirche *San Lorenzo*, ebenfalls in Vicenza, welche fast noch mehr als jenes Relief auf das Bestreben hindeuten, den Werken der *Masegne* nahe zu kommen, so dass die Vermuthung nahe liegt, *Antonino* sei ein Schüler dieser Künstler gewesen und habe sich nach Vollendung seiner Ausbildung von Venedig nach Vicenza gewendet; in Venedig selbst ist uns wenigstens kein mit seinem Namen bezeichnetes Werk bekannt geworden.

1454 am 18. Juni wurde dem *Francesco Sforza*, Herzog von Mailand, vom Staat ein Haus bei *S. Polo* geschenkt, welches früher dem *Gatamelata* geschenkt worden und durch dessen Tod wieder an den Staat zurückgefallen war.

Den 11. März 1455 brachte *Giacomo Zottarello* den Körper des heiligen Atanasius aus Constantinopel nach Venedig und wurde derselbe in der Kirche *della Croce* auf der *Giudecca* niedergelegt.

Die Insel und Kirche *San Giacomo del Paludo* in den Lagunen wurde dem *Francesco Boldù* und *Pietro de Candia*, zwei Franziscaner Minoriten, übergeben.

Im Jahre 1456 restaurirte ein *Marco Turi* den Glockenthurm *S. Marco Turi*. *Michele Arcangelo* laut einer verloren gegangenen Inschrift, welche jedoch *Cicogna* noch gesehen und ihren Inhalt noch in seine *Iscrizioni Venete* aufgenommen hat.

Noch sind viele Bauwerke aus dieser Uebergangszeit und mit den Spuren des Kampfes zwischen Gothik und Renaissance behaftet, in den zahlreichen Provinzialstädten der Lombardei verstreut, welche während der Kriege, die damals zwischen Venedig und Mailand wütheten,

bald auf längere, bald auf kürzere Zeit unter venetianischer Botmässigkeit standen, auch findet man hier und da Bildhauerarbeiten mit allen Merkmalen dieses Kampfes, aber eben dadurch weniger vollendet in ihrer Form und also kaum der Erwähnung werth, namentlich da von fast allen der Name des Verfertigers unbekannt geblieben ist. Diejenigen aber, die schon das Gepräge des vollständig überwundenen Kampfes an sich tragen, gehören einestheils nicht hierher, anderntheils sind sie grösstentheils von toscanischen Künstlern gearbeitet. Die in Venedig ausgeführten Bauten aber erhielten sich noch länger, wenigstens einzelne Anklänge an das Mittelalter. Dasselbe gilt von den rein decorativen Arbeiten, deren einige wir noch aufzuzählen haben werden.

Denkmal
Foscari.

Nur in Bezug auf eine Gattung von Kunstwerken schliesst die mittelalterliche Richtung gerade mit dem Tode des unglücklichen *Francesco Foscari* ab. Dieser Doge, welcher die Republik durch seinen Ehrgeiz in langwierige und kostspielige Kämpfe verwickelte, dann aber auch mit einer seltenen Energie siegreich durch alle diese Kämpfe sie hindurchleitete, mit derselben Festigkeit die innern Zustände ordnete und im Bereiche der Stadt selbst so viele nützliche Einrichtungen traf, auch durch glänzende Bauten so viel zur Verschönerung der Lagunenkönigin beitrug, dann aber mit schnödem Undank belohnt und endlich noch gar aus seiner Würde verstossen ward, konnte bei seinem regen Ehrgefühl diesen Sturz nur wenige Tage überleben. Der Senat beschloss, ihn mit allen herzoglichen Ehren zu bestatten und ihm ein prachtvolles Grabmal zu errichten. Dasselbe steht in der Hauptapsis von *S. Maria ai Frari* zur rechten Seite. Man wählte zu Ausführung desselben einen Mann, dessen Hauptthätigkeit allerdings der Renaissanceperiode angehört, dem wir aber doch hier einige Zeilen widmen müssen, weil er bei dieser Arbeit noch den gothischen Styl zu befolgen suchte; dieselbe scheint übrigens in seine früheste Jugend zu fallen, ja fast will es uns scheinen, als habe er bloß als Gehilfe eines ältern Verwandten an ihr gearbeitet, indem sein Name in der darüber vorhandenen Nachricht der zweitgenannte ist.

Familie Rizzo.

Antonio Rizzo, von Vielen *Bregno* genannt und deshalb mit dem *Lorenzo Bregno* verwechselt, von Andern wieder mit *Andrea Riccio* identificirt, welche beide, wie wir sehen werden, später lebten, war, wie *Morelli* nachgewiesen hat, nicht in Padua geboren. *Morelli* vermuthet, dass er eher in Verona, als in Padua geboren sein könne. *Cadorin* aber weist nach, dass schon längere Zeit hindurch eine **Familie Rizzo** in Venedig existirte und das Steinmetzgewerk ausübte. Wenn er nun, wie dies doch sehr wahrscheinlich, dieser Familie angehörte, so ist es ebenso gut möglich, dass er in Venedig selbst geboren sei.

Schon aus dem Jahre 1420 finden wir die Nachricht, dass *Maestro*

Piccino und *Bartolomeo Rizzo* aus Venedig nach Padua gesendet worden, um den zum Theil eingeäscherten *Palazzo della Raggione* zu restauriren; wenn man nun diesen *Bartolomeo* als Vater des *Antonio* annehmen will, so kann er auch während dessen Aufenthalt in Padua geboren sein; dies ist aber im Ganzen ziemlich gleichgültig, da *Bartolomeo* im Dienste der Republik stand und also auch während seines Aufenthalts in Padua zweifelsohne als Venetianer zu betrachten ist. Um dieselbe Zeit lebte in Venedig ein Steinmetz *Pietro Rizzo* und diesem wurde nach *Foscari's* Tod im Verein mit *Antonio* (der also auch *Pietro's* Sohn gewesen sein kann) die Ausführung eines Grabmals für *Francesco Foscari* aufgetragen. *Antonio* kann also nicht erst um 1450 geboren sein, wie *Selvatico* meint, sondern spätestens um 1440. Dem sei nun, wie ihm wolle, jedenfalls war er bei Beginn dieses Denkmals noch sehr jung. Wahrscheinlich ist es, dass der ältere *Pietro* noch am gothischen Styl hing, der jüngere *Antonio* hingegen den schon lebhaft auftauchenden Hang nach antikisirenden Formen theilte und bei Ausführung dieses Werkes zur Geltung zu bringen suchte. Dazu fehlte es ihm aber an Vorbildern und so entstand eine Missgeburt, wie es bei so kämpfenden Elementen kaum anders möglich war. Die Architectur ist ein schlecht verstandenes Gemisch gothischer Formen mit antikisirendem Simswerk und die Statuen sind schwerfällig, fast unförmlich und nur in einzelnen Partien des Faltenwurfs, sowie in einzelnen Extremitäten scheint sich der erwachende Genius des später so bedeutenden Künstlers Bahn brechen zu wollen.

Die hohen Cancellen des Sängerkhores in der Kirche *ai Frari*, im Jahre 1475 vollendet, zeigen noch vielfach gothische Formen, namentlich in den Consolen, welche die kanzelähnlichen Brüstungen tragen, die hier an die Stelle der Ambonen getreten sind. Die Chorstühle selbst scheinen etwas früher gearbeitet zu sein, sie zeigen namentlich in den Formen der Holzmosaiken, mit denen sie reichlich verziert sind, vielfach mittelalterliche Motive, so dass wir vermuthen, dass sie spätestens um 1460 begonnen wurden. Auf die Cancellen selbst, und namentlich auf ihre Bildhauerarbeiten hier näher einzugehen, ist nicht rathsam, weil bei aller gothischen Reminiscenz dennoch die Renaissance in ihren Formen vorwiegt.

Chor in S.
Maria ai
Frari.

Den Chorstühlen von *S. Maria ai Frari* in vielen Beziehungen sehr ähnlich sind die in *St. Stefano*, an denen sich mittelalterliche und Renaissanceformen in wunderlicher Vermischung zeigen; so sind z. B. die Vorderfüsse der Sitze achteckige gothische Pfeilerchen mit venetianisch-gothischen Kapitälchen, die Backenwände, welche die einzelnen Sitze von einander trennen, sind reich mit mittelalterlichem Laubwerk verziert,

In S. Stefano.

die Sitze selbst aber und ihre Rückwände zeigen Renaissanceornamente in Holz, theils geschnitzt, theils eingelegt, über ihnen zieht sich ein zierliches Renaissancesimschen mit Friess, Zahnschnitten und Carniess hin, welches sich an den Backenwänden vorkröpft. Vorn auf diesen Kröpfen sitzen Vialen, welche einen Rundbogen einschliessen, in dem eine tiefe Muschel sitzt, so dass also jeder einzelne Stuhl oben nischenförmig abgeschlossen ist; über diesen Nischenmuscheln, welche genau die Renaissanceformen der Lombardi tragen, erheben sich venetianisch-gothische Giebelchen in der beliebten Zusammenstellung von convexen, concaven und geraden Linien, mit streng stylgetreuen Kriechblumen und eben solchem Blätterwerk im Giebelfeld; aus jeder Kreuzblume wächst das Brustbild eines Heiligen. Das Ungehörige einer solchen Vermischung mittelalterlicher und antikisirender Formen zeigt sich am auffälligsten an den Vialen; dennoch scheint der Verfertiger sein Werk für sehr gelungen gehalten zu haben, denn er hat in einer Inschrift der Nachwelt die Nachricht hinterlassen, dass er am 25. October 1465 dies Werk vollbracht; in dieser Inschrift nennt er sich *Maestro Marco di Vizentia*. Noch dürfen wir ein in derselben Kirche befindliches Pult nicht unerwähnt lassen, welches zu den schönsten Bronzearbeiten des Mittelalters gehört; auf einem von 3 sitzenden Löwen getragenen Plinthus erhebt sich eine vielfach in Absätzen profilirte und mit Knäufen besetzte, ziemlich gedrungene Säule, gekrönt durch einen im Aufliegen begriffenen Adler, der zwischen seinen Krallen einen kleinen Drachen hält; Flügel und Rücken des Adlers dienen als Pult. Das Ganze ist fast zu streng stylisirt, und zeigt namentlich in der Säule viel Aehnlichkeit mit den Bronzeleuchtern in Halberstadt.

Die 1390 begonnenen Bautheile von *S. Giovanni e Paolo* zeigen allerdings noch vielfach gothische Formen, doch sind dieselben schon so zu ihrem Nachtheile durch die Einflüsse der Renaissance verändert, dass sie eben so wenig hierher gehören, als das Presbiterium von *San Zaccaria* mit seinen Spitzbogen auf Renaissance Säulen. Ganz ähnlich dem Motive der Chorstühle an *San Stefano* findet man vielfach muschelgeschlossene Nischen mit geschweiftem venetianischen Giebel, so z. B. am Dom von *Peruggia*, wo auch die Kanzel an der Aussenseite ein ähnliches Gemisch zeigt; solche Nischen mit geschweiften Giebeln findet man sogar, eine ganz widersinnige Anordnung, in Reihen freistehend auf Mauern gesetzt und so als Zinnen dienend, Fig. 11, Taf. VI (über die venetianisch-gothischen Zinnen s. weiter unten). Hie und da brachte der Kampf zwischen venetianisch-gothischen und antikisirenden Formen allerdings auch sehr graciöse Werke zum Vorschein. Als Beispiel führen wir hier nur das aus schwachen Marmorplatten zusammengesetzte Tabernakel an,

welches an einem Hause bei der *Ponte dell' angelo* angebracht ist zum Schutze eines *en relief* gearbeiteten Engels, welcher zwei Wappenschilder hält, und den Malerei umgiebt.

Wenn wir nun auch die zuletzt aufgeführten Denkmale als die letzten Zeichen der Herrschaft mittelalterlicher Kunst in Venedig anführten, so wollen wir damit durchaus nicht sagen, dass an späteren Werken keine gothischen Formen mehr vorkämen; im Gegentheil konnte man sich durch geraume Zeit hindurch noch nicht von allen mittelalterlichen Reminiscenzen lossagen, aber die Herrschaft der romantischen Bauformen war gebrochen und mehr und mehr mussten sie den antikisirenden weichen. Wenn wir also auch noch im nächsten Abschnitte Bauwerke besprechen werden, an denen einzelne Formen sich vorfinden, die aus dem Mittelalter stammen, so stehen dann solche einzelne Formen eben nur als Zeugen der Zähigkeit da, mit der die Gothik das einmal errungene Terrain in Venedig gegen die Angriffe der Renaissance vertheidigte, der sie freilich, obgleich nur Schritt für Schritt, endlich ganz weichen musste, und die sie so total verdrängte, dass selbst in neuester Zeit der Geschmack an mittelalterlichen Formen sich in Venedig viel später und langsamer, als z. B. in Deutschland Bahn brechen konnte; und selbst jetzt, wo er sich Bahn gebrochen hat, wo in der Lagunenstadt so viele wackre Kämpen für die Ehre der mittelalterlichen Kunst mit Begeisterung in die Schranken zu treten jeden Augenblick bereit sind, selbst jetzt ist man dort noch weit gegen Deutschland zurück in der Kenntniss dieser Kunst und in der Fähigkeit sie wieder anzuwenden. Wir haben bereits an verschiedenen Stellen dieses Bandes leider Gelegenheit nehmen müssen, auf diesen Mangel an Verständniss hinzuweisen, der sich namentlich bei Restaurationen manchmal nur zu auffallend kundgiebt. Merkwürdig ist diese Erscheinung bei dem grossen Vorrath an bewundernswerth schönen Vorbildern, bei der grossen Mannichfaltigkeit von gut erhaltenen Exemplaren. Dieselbe äussert sich nicht blos in anachronistischer Vermischung früherer und späterer Formen, sondern in total fehlerhafter Nachahmung dieser Formen selbst; so steht z. B. bei *S. Fantin* neben dem *Atenäo* ein neues Haus, an welchem man ein buntes Gemisch fast aller, in den beiden Abschnitten dieses Buchs behandelten Formen beobachten kann; dabei sind aber auch noch gegen einzelne dieser Formen Fehler begangen: Die gewundenen Säulchen an der Ecke liegen nicht in einem False, sondern stehen vor und sind so ungeschickt gewunden, dass sie eher ebenso vielen Stricken, als gewundenen Säulen gleichen; die Blumen über den Fenstern sind im untern Theil (der eigentlichen Blätterkrone) viel zu niedrig, während der obere Theil (der Samenknäuf) zu hoch und spitz erscheint; die Cham-

Wieder-
anwendung
goth. Formen.

branleglieder sind flach und ausdruckslos, beinah mager profilirt, und stehen im Ganzen viel zu weit vor der glatten Mauerfläche vor; an den kleinen Säulchen sind die Capitäle gar nicht venetianisch, sondern bestehen aus rein deutschgothischen Krappen, welche, aus dem runden Schaft herauswachsend, sich unter die vier Ecken des Abakus legen; noch stärker tritt dieses unvollständige Eingehen in das Wesen der venetianischen Gothik da hervor, wo es sich neben den Formen noch um Farbenge-
 Polychromie. bung handelt. Die Polychromie des Mittelalters ist eine ganz andere, als die der Antike, und sehr fehlerhaft ist es, eine in mittelalterlichem Styl entworfene Façade nach den Gesetzen antiker Polychromie bemalen zu wollen. Die Griechen bemalten fast blos die inneren Wände in ganzen Flächen mit Darstellungen theils architectonischen, theils figürlichen Inhalts. Den Aussenflächen liessen sie weniger eine Bemalung als vielmehr eine Colorirung angedeihen. Die äusseren Wandflächen finden wir an Tempeln und Häusern bei den Griechen sowohl, als bei ihren Schülern, den Römern, blos mit einem ganz glatten Anstrich versehen, höchstens in Quadern eingetheilt und zwar in der Regel in dunkeln, oft sogar in todten Farben; das Simswerk hingegen, die Säulen und Pilaster hielten sie ziemlich hell in der Hauptfärbung und nur einzelnen schon durch die Form angedeuteten Gliedern suchten sie durch lebhaftere, oft helle, oft auch dunkle Farbe eine besondere Geltung oder grössere Verzierung zu verschaffen. So sind z. B. die Triglyphen an den Tempeln zu Agrigent und Selinunt theils weiss, theils gelb mit blauen, resp. rothen Schlitzen, die Sima findet man mit gemalten Palmetten, den Taubenschnabelcarniess dorischer Pilaster mit gemalten stehenden Blättern, Rundstäbe mit gemalten Perlen besetzt; so waren fast stets die eigentlich wichtigen tragenden Theile der Architectur hell, die aussfüllenden, als Hintergrund dienenden Flächen ruhig dunkel, die rein verzierenden Theile mit lebhaften, bunten, in der Regel, doch nicht immer ungemischten, niemals tiefen Farben versehen. Bei der mittelalterlichen Polychromie treten uns ganz andere Gesetze entgegen, welche übrigens auch hier ebenso wie in der Antike in den verschiedenen Ländern etwas variiren. Während in der Antike, wenigstens soweit die bisherigen Forschungen reichen, die Tempel äusserlich reicher als innen gemalt waren, doch beiderseits die architectonische Malerei über die figürliche vorherrschte, die Wohnhäuser jedoch ihren reichsten Farbenschmuck innerlich entfalteten und das Figürliche dabei schon eine grössere Rolle spielte, wurden im Mittelalter die Gotteshäuser innerlich, die Wohnhäuser äusserlich vorzugsweise mit Malerei bedacht. Dabei spielt in den Gotteshäusern fast in allen christlichen Ländern die figürliche Malerei eine Hauptrolle, nicht so bei den Wohnhäusern; in Deutschland allerdings

tragen auch diese an ihren Façaden reichen figürlichen Schmuck in lebhaften Farben und diese Sitte zog auch über die Alpen nach Italien; Como, Modena, Verona etc., zeigen noch jetzt viele mit Darstellungen von Legenden etc. äusserlich bemalte Häuser; in Venedig aber herrschten andere Principien in Bezug auf die polychromatische Verzierung der Wohnhausfaçaden, die wir bereits zum Theil haben kennen lernen, die wir aber hier nochmals kurz anführen wollen.

1) Figürliche Darstellungen als vorherrschender Theil der Bemalung kommen nicht vor.

2) Grosse Flächen sind selten mit eigentlicher Bemalung versehen, dieselben sind entweder ganz roth und bestehen dann aus ungeputztem Ziegelmauerwerk oder Beleg von rothem Marmor oder sie sind roth und weiss oder auch roth und gelblich gemustert. Auch dieses Muster ist entweder durch verschiedenfarbige Ziegellagen (z. B. am ältern Theil von *San Zaccaria*) oder durch verschiedenfarbigen Marmorverband (Dogenpalast) hergestellt, oder die Flächen sind geputzt und auf diesen Putz ein netzförmiges Muster gemalt (Haus neben *Cá d'oro* S. 219). Bei solchen Mustern, in Ziegel, in Marmor und Malerei, bildet allemal ein ruhiges und dabei tiefes Roth die Grundfarbe, das Muster hingegen ist gelb, weiss oder grau.

3) Fenster, Pergoli, Thüren etc. sind in ein Viereck eingeschlossen, welches mit einem friessartigen Streifen umzogen ist, dessen Einfassungsglieder fast immer weiss oder gelb gemalt oder aus weissem Marmor gearbeitet sind und sich sehr häufig an den Ecken der Viereckfelder durchkreuzen; in den dadurch entstehenden Quadraten stehen Rosetten oder Medaillons mit Köpfen oder dergl., in den langen Feldern an den Seiten der Vierecke ziehen sich Ornamentenranken, oft mit Thier- oder Engelsgestalten durchwebt, hin; sind diese Friesse blos gemalt, so sind die Ornamente bronzefarben oder vergoldet auf lebhaft rothem, auch wohl auf tiefblauem Grunde, sind sie in Stein gearbeitet, so sind sie meist auf Goldgrund oder auch wohl weiss mit goldenen Rippen etc. auf buntem Grund. Die einfachste Art dieser Einfassungen besteht aus einer Reihe abwechselnd rother und hellgelber oder weisser Quadrathen in einer oder in zwei schachbrettartig verschobenen Reihen.

4) Die Zwickelfelder zwischen den rechtwinkligen Einfassungen und den Bögen dienen in der Regel zu Anbringung der öfter erwähnten Scheiben; sind diese von Stein gearbeitet, so bestehen sie aus buntem Marmor von ziemlich dunkler Farbe (roth oder grün, selten schwarz) in ihrer Mitte steht ein bronzener oder eiserner Stift vor, mit einer vergoldeten bronzenen Kugel, an die mittelst einer Schlinge der die Marquise bildende bunte Teppich angehängt ward; die kreisförmige Ein-

fassung der Scheiben bildet ein Doppelzahnschnitt oder Kranz von weissem Marmor, welcher hie und da vergoldet gewesen zu sein scheint. Die Umgebung der Scheiben, der übrige Theil des Zwickelfeldes ist mit rothem oder grünem, hie und da auch wohl mit weissem Marmor belegt. An geputzten und bemalten Façaden ist Stift und Knopf das Einzige, was vorsteht. Die Scheibe, roth oder grün mit goldener, gelber oder weisser Einfassung ist hier nicht immer kreis- sondern wohl auch rautenförmig und von Ornamenten umgeben, deren Grundfarbe in der Regel etwas dunkler, todter als die des vierseitigen Friesses ist.

5) Die Gurtsimse, soweit sie plastisch verziert sind, bestehen aus weissem Marmor oder grauem istrischen Stein, ob sie bemalt gewesen sind, haben wir nicht genau ergründen können; Spuren von Vergoldung finden sich hie und da; doch zieht sich häufig unter ihnen ein, von buntem Marmor eingelegter oder auch bemalter Fries hin, welcher in derselben Weise gestaltet ist, als die unter 3 erwähnten Fenstereinfassungen.

6) Die Gondelpfähle sind mit Spiral oder Querstreifen in den Hausfarben des Besitzers umwunden, auf ihrem obern breiten Ende sitzt ein rundes Kapitälchen mit einem Knopf, beides in ähnlicher Weise bemalt wie die Ornamente des Hauses und oft reich vergoldet. Die beiden Pfähle zunächst des Hauptportals tragen grosse, reich verzierte Laternen, theilweise vergoldet und mit bunten Gläsern versehen.

Fügt der geneigte Leser zu diesen Sätzen noch das hinzu, was bei Besprechung der einzelnen Paläste über die Farbensausstattung derselben erwähnt ward, und denkt er sich dazu an diesen Pfählen Gondeln angehängt, deren Schnabel von polirtem Stahl in das dunkle Wasser der Lagunen sein zitterndes Spiegelbild wirft; deren Rumpf und Gehäuse aus polirtem Ebenholz mit reich vergoldeten Bronzebeschlägen und Fenstern von Crystallglas, blos hie und da hervorschimmert unter dem prachtvollen Gewande bunter orientalischer Teppiche, die auf eine geraume Länge (bis zu 30 Fuss) auf dem Wasser hinterher schaukeln, vor dem Untersinken durch Wachseleinwandfutter geschützt, so kann er sich ein Bild von dem überaus prunkvollen Anblick machen, den ein solches venetianisches Wohnhaus gewährte, und der ganz harmonirte mit der Bestimmung desselben. Die Bewohner dieser Häuser waren nicht, wie in Deutschland, ernste, gemessene, dabei aber schlichte und strengreligiöse Geschäftsleute, sie waren aber auch nicht Edelleute, welche pochend auf die unbefleckte und unvermischte Abstammung von einer ununterbrochenen Reihe edler Vorfahren immer bereit waren, jeden Angriff auf die Ehre ihres Namens mit Gut und Blut zu vertheidigen, aber auch immer bereit waren, für das Christenthum in Kampf und Tod zu gehen, und immer bereit sein mussten, die ererbten Rechte gegen die

Charakter
venet.
Wohnhäuser.

Uebergriffe übermüthiger Reichsstädter mit dem Schwert in der Faust zu vertheidigen. In Venedig brauchten auch die Wohnhäuser im 14. und 15. Jahrhundert nicht mehr, wie früher und wie noch damals auf dem Festlande Italiens, so fest zu sein, dass sie dem Anprall einer Partei zu widerstehen geeignet waren; zu solchen Angriffen boten die engen Strassen keinen Raum, die Kanäle zu unsicheres Terrain, Partheikämpfe wurden in der Regel auf den Brücken und Plätzen ausgefochten. Durch diesen Wegfall der Nothwendigkeit einer Vertheidigungsfähigkeit war die Möglichkeit gegeben, den Charakter der Bewohner ganz im Gebäude auszusprechen; dieselben sollten erscheinen und erschienen als Wohnstätte eines, durch Handel und Glück reich und vornehm gewordenen Kaufherrn, dessen Haus offen stand für Waaren und Leute aus allen damals bekannten Ländern, und der sich bewusst war, dass er als Mitglied des Senats, als ins Goldene Buch Eingetragener zu den Regenten seines Vaterlandes gehöre, dass seine Kinder den Fürsten anderer Länder ebenbürtig seien, dass er jeden Augenblick Doge werden konnte, der sich bewusst war, dass ohne seine Stimme selbst der Bischof Venedigs nicht vollgültig eingesetzt werden konnte, der also vor keiner offenen weltlichen noch geistlichen Macht sich zu bücken brauchte, der aber zugleich auch recht gut wusste, dass selbst das sorgfältigste Abschliessen seines Hauswesens von der Aussenwelt ihm nichts helfen würde gegen die Argusaugen der Staatsinquisition, (die übrigens nicht, wie in Deutschland Gericht und Vehme, zum Theil in den Händen des Volks, sondern blos in den Händen ihm Ebenbürtiger ruhte), der übrigens nicht fein genug gebildet war, um die Vorzüge einfacher Schönheit dem stolzen Prunk gegenüber würdigen zu können, auch nicht ängstlich speculativ genug, um zu glauben, zu viel Entfaltung von Reichthum könne seinen Handelsoperationen schaden, namentlich da ja damals Venedig keine Rivalen im Handel mit dem Orient hatte (Genua war bedeutend gesunken, der Weg um Afrika herum noch nicht entdeckt.)

All dieses und dazu noch der vielfache Verkehr mit dem Orient, durch den orientalischer Luxus und orientalische Farbenpracht in Venedig bekannt und beliebt wurde, hatte wesentlichen Einfluss nicht blos auf das polychromatische, sondern auf das gesamte ornamentale System der venetianischen Architectur, ja selbst auf die Disposition der Wohnhäuser, welche wir schon weiter oben vielfach erwähnten. Nachdem wir nun schon vielfach die Formen der Blüthezeit venetianischer Gothik, im Vergleich mit andern Dialecten dieser grossen Kunstsprache des Mittelalters beleuchtet, bleibt uns noch übrig, über einzelne dieser Formen Einiges nachzuholen, namentlich über solche, welche dem ebengedachten Einfluss des Orients zu Folge wesentlich abweichen von den gothischen

Venet.-goth.
Details.

Formen des Nordens und des italienischen Continents; wie wir bereits gesehen haben, machte die Gothik überhaupt in Venedig einen ganz andern Ausbildungsgang, als anderswo. Während im Norden der Strebepfeiler als Repräsentant des Siegs der Verticale das charakteristische Moment der Gothik bildet, während auf dem Festlande Italiens dieses Moment trotz des entschiedenen Gegenkämpfens antiker Traditionen dennoch wenigstens bei Kirchen zur Geltung kommt und selbst in Profanbauten der reine Spitzbogen und das Durchbrechen der Horizontalabtheilungen zuerst die Gothik ankündigt, während überall, wo gothisch gebaut ward, der gegliederte Pfeiler sich sehr geltend macht und das Aufheben der Massen, das Reduciren der Stützen auf ein Minimum in Italien gerade durch ziemliche Schwerfälligkeit des Getragenen um so schroffer hervortritt, erscheint in Venedig der Spitzbogen nur als zufälliges Endresultat ornamentaler Natur und später als der Eselsrücken. Dabei finden wir die Horizontallinien nicht nur in den Hauptabtheilungen nicht ausser Geltung gesetzt, sondern sogar an jedem einzelnen Theil in Kraft gelassen (wir erinnern nur an die viereckigen Fenstereinfassungen) dabei ist das Getragene, die Last möglichst durchbrochen und nicht, wie bei dem deutschgothischen Pfeilersystem mit dem Tragenden gleichsam verwachsen oder aus ihm herausprossend dargestellt, sondern darauf gelegt. Nirgend anders begegnen wir daher im Gothischen einer so sehr ausgebildeten Säulencapitälform als in Venedig, fast stereotyp kehrt dieselbe Form für Säulencapitäle wieder, nur in der Decoration wechselnd, im Typus ganz consequent. Eine Beschreibung dieser Capitälform würde keine genügende Anschauung geben, wir geben unsern Lesern zwei der am häufigsten vorkommenden Beispiele in Figur 1 und 2, Taf. VI. Ebenso abweichend von dem allgemeinen Typus und ebenso consequent angewendet, stellt sich uns die venetianische Kreuzblume dar, welche übrigens nur höchst selten freistehend, fast stets bloß hervortretend aus glatten Mauerflächen erscheint und wovon wir ein Beispiel in Fig. 3, Taf. VI geben; häufiger freistehend, nicht weniger originell, dabei aber höchst fein und zierlich durchgeführt und sehr graciös behandelt, erscheint die bereits mehrmals erwähnte Kriechblume Fig. 4, Taf. VI.

Während nun aber in diesen beiden letzten Theilen, wenn auch modificirt, doch erkennbar das gothische Princip durchleuchtet, zeigt sich eine ganz eigenthümliche Verschmelzung orientalischer Elemente mit romanischer Disposition und gothischer Form in den Tabernakeln, die namentlich auf der Markuskirche in elegantesten Verhältnissen angewendet sich vielfach in der ganzen Stadt, beinahe genau gleichmässig gestaltet, mit nur geringen Modificationen wiederholen. Ein Blick auf



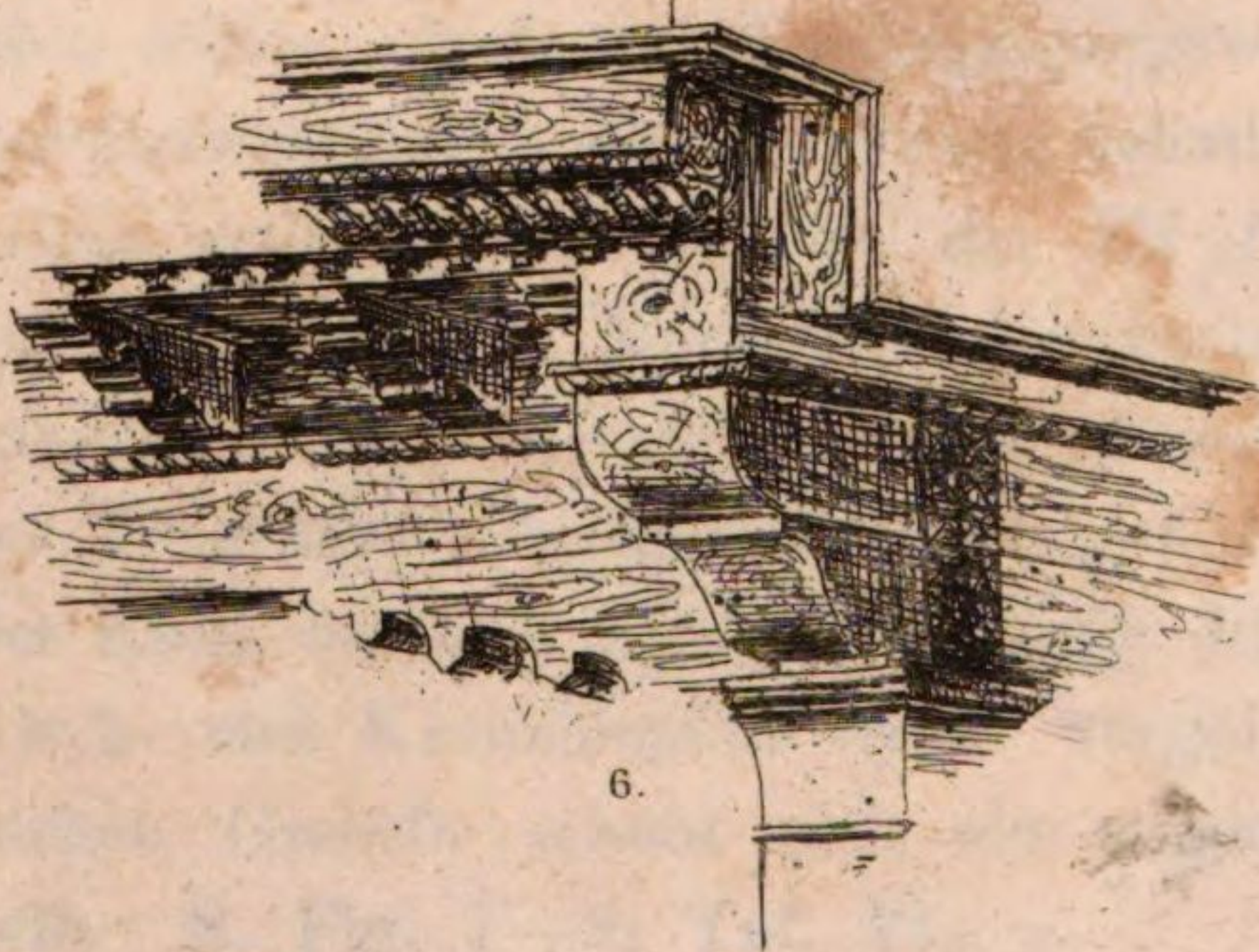
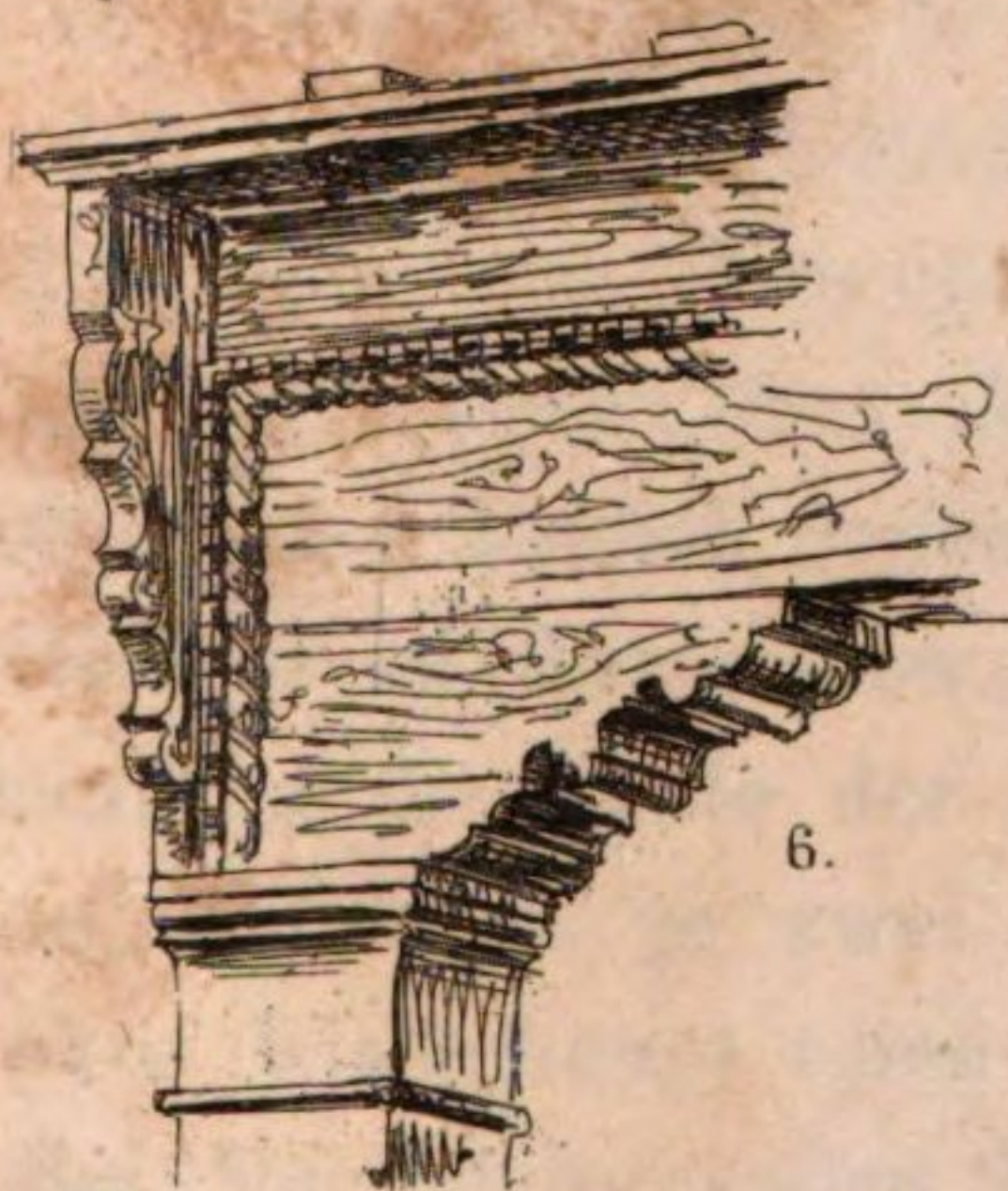


Fig. 5, Taf. VI wird genügen, um in diesen Tabernakeln eine ganz auffallende Dispositionsähnlichkeit mit den Altartabernakeln romanischer Basiliken zu erkennen, während ausser den durchbrochenen Bogen und dem Spitzhelm eigentlich nichts daran ist, was an die kühnaufgethürmten Tabernakelfialen deutscher Dome erinnert. Endlich findet man noch eine wesentliche Verschiedenheit zwischen der Gothik des Continents und der der Lagunenstadt in den Erdgeschossen. Während überall anderwärts die Erdgeschosse gothischer Wohnhäuser in ziemlich massigen Verhältnissen den Steinbau durchgebildet zeigen, zeigen fast alle die erhaltenen Beispiele von Erdgeschossen aus dem Mittelalter in Venedig, namentlich da, wo sie nicht dem Wasser, sondern einer Strasse zugekehrt oder sonst für Benutzung zum Besten des allgemeinen Handels und Verkehrs bestimmt sind, an Hallen, Kaufläden, so auch in Höfen, an Gallerien etc. die Holzconstruction. Säulen oder Pfeiler tragen Trumhölzer, auf denen Balken liegen, die wiederum Balken tragen, welche mit ihrem verzierten Ende ziemlich weit vorstehen und die oft weit übergekragte Oberwand tragen. Auch von dieser Construction führen wir unsern Lesern ein Beispiel vor in Fig. 6, Taf. VI, welches den Typus in eclatanter Weise angibt, der fast in allen solchen Constructionen, die noch erhalten sind (wir waren allerdings nicht im Stande, mehr als 24 Beispiele aufzufinden) mit nur ganz unwesentlichen Modificationen befolgt ist. Sehr mannichfach und zum Theil prachtvoll mag die Bekrönung der Palastfaçaden durch Zinnen gewesen sein, leider sind davon nur wenige erhalten, doch auch diese zeigen ganz andere Formen, als in den übrigen Ländern während der Herrschaft der Gothik. Während man eigentlich gewöhnt ist, in der Gestalt der Zinnen auch wenn sie zur Zierde dienen sollen, doch das Vertheidigungswerkzeug zu erkennen, sind die venetianischen rein als Verzierung behandelt. Eine der zierlichsten Gestaltungen derselben zeigen die der *Cá d'oro*, s. S. 235. Die des Dogenpalastes und anderer Marmorfaçaden bestehen aus ziemlich schwachen Marmorplatten in Gestalt von geschweiften Giebeln, ganz ähnlich denen der Tabernakel; der Eselsrückenbogen unter den Giebeln ist fast immer, der Kreis darüber wenigstens häufig durchbrochen, an die Stelle der Kriech- und Kreuzblumen treten vergoldete Kugeln, zwischen je zwei solchen Giebeln erhebt sich ein ungemein schlankes Vialenhaupt ohne Leib. S. Fig. 7—9, Taf. VI.

Bei Backsteinflaçaden besteht jede Zinne aus zwei kleinen viereckigen Pfeilerchen, durch einen offenen Spitzbogen verbunden, über dem sich ein schlankes, oft wunderlich ausgezacktes Giebelchen erhebt, in dem wohl auch eine Rosette sitzt. S. Fig. 10, Taf. VI.

Sowie sich aber in den hier aufgeführten Gegenständen eine ab-

weichende Richtung des Styls kundgibt, so auch in allen übrigen Gliederungen, deren Vorführung in Beispielen, so weit sie nicht schon im Laufe dieses Abschnitts geschehen ist, wohl kaum nöthig sein dürfte, um das Bild der mittelalterlichen Baukunst Venedigs, welches wir vor unsern Lesern aufgerollt, zu vervollständigen, vielmehr wohl nur dazu führen möchte, dieselben zu ermüden. Auch ist es ja nicht unsere Aufgabe, hier ein vollständiges Handbuch zum Entwerfen in venetianisch-gothischem Styl zu geben; dieses Buch soll eine Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs liefern, und wenn wir diese Aufgabe festhalten wollen, dürfen wir keinem der im Laufe der Zeiten in Venedig zur Ausübung gekommenen Style ein Vorrecht vor den andern einräumen; demgemäss schliessen wir diesen Abschnitt mit den von deutscher Steinmetzhand einer der schönsten gothischen Brunnenöffnungen in Venedig eingegrabenen Worten:

Help mer got!

Nachtrag.

Zu S. 136. Die Reliefs am Grabmal der Gattin des *Vit. Mich.* soll *Giovanni Demio* aus *Vicenza* gefertigt haben.

Zu S. 168. Der Bau des Hospitals durch *Marco Juliano* soll 1120 begonnen sein.

Zu S. 169 u. 170. *S. Antonio* in *Padua* wurde schon 1123 durch *Macilo* begonnen; von diesem Bau, der durch eine Inschrift an einem Capitäl verbürgt ist, rühren die unteren schwerfälligen Theile wahrscheinlich sämmtlich her.

1209 arbeitete ein *M. Daniel* einen Löwen der in *San Andrea* zu *Padua* sich befindet.

1226 baute *Leonardo Murari*, genannt *Rocalia*, die Dominikanerkirche *S. Agostino* in *Padua*, wurde auch daselbst begraben.

Zu S. 155 u. 180. 1319, nach Andern 1329 soll ein Architect *Montagnana* den Glockenthurm *S. Marco* erneuert haben.

Zu S. 251. 1383 soll *Jacobello* mit *Pietro Paolo* das Grabmal des Rechtsgelehrten *Giovanni Legnano* in *S. Domenico* in *Bologna* gefertigt haben.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	
Geographische Uebersicht der Localitäten	I
Römische Colonien	IV
Erster Abschnitt. 312 — 864 n. Chr. Geb.	
Römische Colonien und ihre Architectur	7
um 312 Kampf heidnischer und christlicher Kunst	8
Grabmale dieser Zeit	10
Basiliken	10
Grabkirchen und Baptisterien	11
425 Baptisterium zu Ravenna	11
417—430 Basiliken zu Ravenna	12
425 Anfänge des Bogenbaues, Grabm. der Galla Placidia	12
453 Gründung Rialto's	13
490 Theodorich der Grosse	13
Bauten desselben	14
553—566 S. Apollinare nuovo in Ravenna	15
um 525 Grabmal Theodorichs in Ravenna	15
526—539 San Vitale in Ravenna	16
534 S. Apollinare in Classe bei Ravenna	17
Details der Gothenbaue	19
538 Venetias Beziehung zu den Gothen	20
553 „ Losreissung und Selbstständigkeit	21
568 Griechische Künstler in Venedig	22
503—654 Constituirung des Staates etc.	23
568—641 Gründung Torcellos	24
641 u. 864 Dom von Torcello	25
829 Leichnam des S. Marcus kommt an	25
864 San Marco in Venedig erbaut	26
830 San Marco und S. Andrea auf Torcello	26
864 Domrestauration auf Torcello	26
Wohnhäuser auf Torcello	36
Eraclea, Malomocco, Caorle	37
um 800 Denkmale in Cividale	37

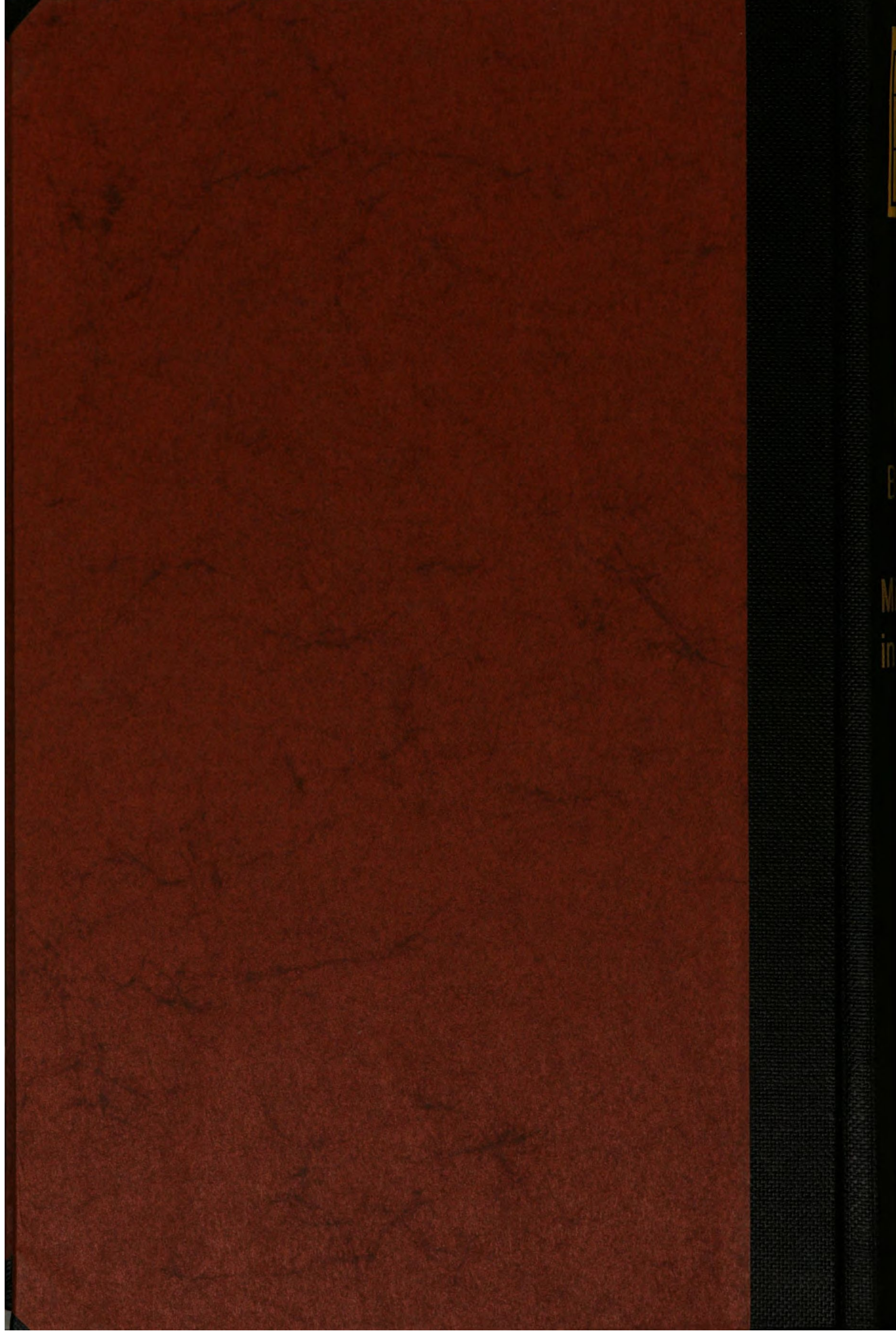
Zweiter Abschnitt 864 bis circa 1450 n. Chr. Geb.

809 bis 1084 Geschichtliches	43—47
888 Befestigung Venedigs	44
976 Brand des Dogenpalastes und der Markuskirche	45
520, 1013 S. Giacometto di Rialto	48
970? S. Fosca auf Torcello	49
999—1111 Dom von Murano	53
1008 Restauration des Doms von Torcello	55
976 Dogenpalast	57
c. 950—1050 Fondaco dei Turchi	57
Haus bei S. Moïse	58
Palast Loredan	59
Pal. Dandolo, Farsetti	61
,, Businelli, Donà, Bazizza	62
888—1150 Glockenthürme	63
c. 1050—1100 Palast bei S. Apostoli	64
Casa Barbini in Murano	65
Wohnhäuser in Venedig	65
532, 864, 976 Dom zu S. Marco	68
1043—1071 Neubau des Doms zu S. Marco	69
Grundriss	73
Crypta	75
Baptisterium, Aussenseite	77
Vorhalle äusserlich	80
Vorhalle innerlich	84
Inneres der Kirche	85
Hauptaltar	92
Kanzeln und andere Details	93
Capitäle	97
Bronzethür, Palla d'oro, Mosaiks	98
800—1077 Andere Kirchenbauten Venedigs	100
1034 S. Aponal (Apollinare)	105
976—1047 S. Frontin in Perigueux	109
um 1040 Dom zu Aquileja	109
Baptisterium zu Concordia	109
1084—1112 Geschichtliches	110
1112 Brand Venedigs. Wohnhäuserbau	112
1112—1457 Geschichtliches	114
1096—1125 Bauten an S. Marco.	136
1125—1170 Säulen auf der Piazzetta (Nicolo Barattieri)	138
Brunnen, etc.	140
Vergleichung mit dem Arabischen Styl	143
1024 Dom zu Grado	145
Baptisterium zu Aquileja	146
1109—1230 Wohnhausbauten in Venedig	147
1100—1130 Kirchenbauten in Venedig	153
1147 Campanile S. Luca	153

	Seite
1150 Campanile S. Marco	154
1170 und ff. Bauten an S. Marco. Kapelle Zeno	156
Baptisterium, Tesoro	158
Aeusseres, Archivolten	159
1205 und ff. Archivolten unter den Pferden	161
1180—1210 Mosaik an S. Marco. Abt Joachim	163
Orientalisirende Archivolten	165
1154 und ff. Bauten mit occidentalem Gepräge	167
1172—1218 Pal. della Ragione in Padua	168
1192—1280 S. Maria ai Frari in Venedig (Nicola Pisano?)	169
1234—1390 S. Giovanni e Paolo (Benevenuto della Cella.)	173
1208—1250 S. Maria del Carmine (dell' Annunziata)	175
1252—1291 Denkmale in S. Marco	176
um 1300 Zustand venetianischer Kunst	179
1314 Kirche dei Servi	181
1325 Kirche S. Stefano (Ziegelbau)	182
1300—1370 Bildhauerei (Arduin, Marc. Arian, Lanfrani, Meister Paolo etc.)	184
1301—1355 Bauten am Dogenpalast (Baseggio, Calendario, Bertuccio) . .	191
1300—1350 Bauten an San Marco	197
1250—1300 Wohnhäuserbauten in Venedig	201
1300—1340 Wohnhäuser und Paläste	204
Treppen	215
1340—1370 Paläste und Wohnhäuser	216
1370—1438 „ „ „	220
Entwicklung der Maaswerksdisposition	220
Beispiele dafür ad 1	221
„ „ ad 2	223
„ „ ad 3	224
1376 ff. Steinmetz Andriolo	228
Beispiele ad 4	229
Beispiele ad 5	229
Cá d'oro	231
Pal. Contarini-Fasan	237
1342 San Gregorio	238
1345 Scuola della Carità	240
1347 San Basegio	242
1305—1400 Familie dalle Masegne und ihre Werke	243
1338 Altar in Bologna	244
1345—1360 Thurm von S. Steffano	245
1361—1396 Thurm und Chor ai Frari	245
1366 ff. Dom von Udine	247
1394 ff. Arbeiten in S. Marco	249
1384—1405 Grabmale	251
1394 Bonafuto Bildhauer	252
1375—1529 Familie Buon und ihre Schule	252
1376 Kapelle im Dom von Padua	256
1380—1420 Grabmäler etc. (Giovanni de Sanctis)	257

	Seite
1420 Glockenthürme	261
1439 S. Maria dell' Orto	262
1438 ff. Scuola di S. Marco	264
1430—1440 Abbazia della Misericordia	264
1430 Kapelle S. M. dei Mascoli	265
1425 ff. Giebel von S. Marco	266
1448 Madonna in Udine etc.	268
1424—1474 Arbeiten am Dogenpalast	269
Capitäle der Halle	273
Einige ältere	274
1439 Grosses Fenster	276
Scala Foscara	277
um 1440 Porta della Charta	278
um 1465 Grosses Fenster	281
1428, 1440 Donatello	281
1424 Piet. da Firenze und Giov. d. Fiesole	282
1420—1430 Oeffentliche Bauten	283
1437 Grabmal d. Pacifico Buon	285
1445 Deutsche Kunst in Venedig	286
1448 Anton. del fû Nicola	287
1456 Marco Turi	287
1457 Grabm. des Francesco Foscari	288
1420 ff. Familie Rizzo	288
1475 Chorcancellen ai Frari	289
1465 Chorstühle in S. Steffano	289
1390 ff. S. Giovanni e Paolo	290
um 1450 Tabernakel an Ponte dell Angelo	291
Wiederanwendung des Styls in neuerer Zeit	291
Polychromie des Mittelalters	292
Charakteristik venet. gothischer Baue	294
Venetianisch gothische Formen	295

Franz Steckeler
Buchbinderel
Höchstädt/Do.



Mothes, Oscar

Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs

Bd.: 1

Leipzig 1859

A.civ. 70 u-1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10059476-7